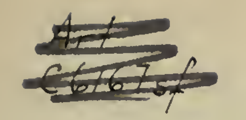

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01799116 7

LES SFORZA

ET

LES ARTS EN MILANAIS



LES SFORZA

ET

LES ARTS EN MILANAIS

1450-1530

PAR

GUSTAVE CLAUSSE
ARCHITECTE
Membre des Académies Royales des Beaux-Arts de Rome (Saint-Luc)
et de Florence.



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, Rue Bonaparte, 28

M D CCCC IX



FRANÇOIS SFORZA, Duc de Milan.

Miniature par Fra Antonio da Monza.

Manuscrit de la Sforziade.

Bibliothèque nationale, Paris.



Frise au Baptistère de San Satiro à Milan, par Caradosso.

PRÉLIMINAIRES

De tout temps, le Milanais a été une terre privilégiée, mais sa situation géographique et la richesse de son territoire lui ont toujours attiré les convoitises de ses puissants voisins. Les derniers empereurs romains d'Occident avaient fait de Milan leur résidence favorite et la papauté avait établi dans cette ville populeuse et florissante le siège d'un important évêché.

A travers les siècles troublés du moyen âge, cette grandeur et cette importance se sont conservées, et bien que les Milanais se soient constitués en république, sous le bénéfice des chartes que leur avaient octroyées les empereurs, les archevêques de Milan avaient acquis une sorte de suzeraineté sur la ville et les provinces

environnantes. La destruction de Milan ordonnée par Frédéric Barberousse en 1161, partiellement exécutée du reste, ne marqua qu'un temps d'arrêt dans le développement de cette prospérité, et la Ligue Lombarde à la tête de laquelle était le pape Alexandre III forçait vingt ans plus tard l'empereur à venir s'humilier aux pieds du Souverain Pontife.

La magistrature des podestats, établie dans les villes de Lombardie pour représenter l'autorité impériale, devint bientôt une fonction élective et fit place à un tribunat nommé directement par le peuple. Le premier qui en exerça la charge à Milan fut un seigneur nommé Pagano della Torre, auquel succéda son neveu Martino. Cette sorte d'hérédité enhardit Martino qui prit le titre de seigneur de Milan, mais les nobles, appuyés par le pape, n'acceptèrent pas cette prise d'autorité, et se rangèrent autour de l'archevêque Othon Visconti, issu d'une des plus anciennes familles milanaises. La querelle entre les deux ordres, le peuple et la noblesse, se trouva ainsi engagée.

Othon Visconti triompha et gouverna l'État de Milan pendant plus de vingt ans ; il mourut en 1295 laissant à son neveu Matteo Visconti un pouvoir fortement établi. Matteo, après s'être emparé de Pavie, après avoir fait reconnaître son gouvernement par les villes d'Alexandrie, Bergame, Plaisance et Côme, constitua autour de Milan un état important avec lequel les provinces voisines eurent désormais à compter.

A travers les révolutions fréquentes qui éclatèrent dans le Milanais au cours des XIIe et XIIIe siècles, il faut constater une augmentation constante de la richesse publique et privée. Les Lombards étaient par un penchant naturel commerçants ou banquiers; en outre, ils étaient profondément religieux. On comprendra donc facilement que cette époque vit se fonder, à côté d'un grand nombre d'églises et de communautés, des monuments municipaux ou privés; chaque ville voulait avoir son *Palazzo pubblico*, son *Broletto*, sa *Loggia*, où se réunissaient les marchands pour traiter leurs affaires. Un sentiment artistique, qui n'allait pas tarder à se développer, commença ainsi à percer. Matteo Visconti embellissait la cathédrale de Monza, et faisait construire à Pavie la belle église de Santa Maria del Carmine, dont la façade de briques rouges foncées, décorée de piliers terminés par des clochetons, devait servir de prototype à bien d'autres églises en Lombardie.

Azzo Visconti (1328), petit-fils et second successeur de Matteo, fit mieux encore pour le développement des arts. Ce prince éclairé fit venir Giotto à Milan. Il lui confia la décoration du palais qu'il venait à peine d'achever et lui demanda le dessin du gracieux campanile de San Gottardo. Jean Visconti, archevêque et seigneur très puissant de Milan, avait fondé, en 1349, à Garignano, une chartreuse que Pétrarque visita souvent. Grand admirateur du Dante, il avait

réuni à Milan un comité composé de six hommes lettrés pour leur demander un commentaire de la Divine Comédie.

Après lui, Bernabo et Galeas se partagèrent les provinces milanaises et la ville de Milan elle-même. Toujours en guerre, ils payaient bien, grâce à leurs richesses, des généraux et des soldats, mais ils n'étaient encore que de simples parvenus, sans aucun titre leur donnant un droit légitime à la souveraineté de leurs états. Ils voulurent acheter une fille de roi et, moyennant six cent mille florins, obtinrent le consentement du malheureux roi de France Jean II au mariage de sa fille Isabelle de Valois avec Jean Galeas, fils de Galeas, enfant à peine âgé de onze ans. A l'occasion de ce mariage, Jean Galeas fut créé comte de Vertu, petit fief situé près de Chalons en Champagne, et c'est sous ce titre, que pendant trente-quatre ans, fut désigné l'opulent seigneur de Milan.

Galeas Visconti avait fixé sa résidence à Pavie ; il entretenait autour de lui une cour luxueuse où l'on s'occupait avec intérêt des lettres et des sciences. Dans son vaste palais du Castello, il avait réuni, d'après les conseils de Pétrarque, un grand nombre de manuscrits et créé une université. Il mourut le 4 août 1378.

Jean Galeas continua à habiter Pavie, mais peu d'années après, ayant pu s'emparer de la personne de son oncle Bernabo et de ses deux fils, il se fit ouvrir les portes de Milan. Seul maître désormais de

tout le Milanais, Jean Galeas était en 1386 le plus puissant souverain de toute l'Italie. Il ne lui manquait qu'un titre régulier; il l'obtint de Venceslas, roi de Hongrie, élu empereur et roi des Romains. Le 1er mai 1395, la ville de Milan et son diocèse furent érigés en duché relevant de l'Empire, tandis que la ville et le territoire de Pavie devenaient un comté indépendant[1].

Le règne de Jean Galeas marque le point culminant de la puissance des Visconti. Jean Galeas gouvernait un véritable royaume et méditait d'y joindre encore la Toscane et la Marche; il eût été ainsi le maître incontesté des destinées de l'Italie. Au faîte de ce redoutable pouvoir, il fut atteint de la peste et mourut à Marignano le 3 septembre 1402.

Tyran autoritaire et cruel, mais libéral, magnifique et ami des arts, deux fondations pieuses ont immortalisé son nom : la cathédrale de Milan et la Chartreuse de Pavie. Il avait appelé quelques artistes étrangers à Milan et créé dans son propre palais une académie de peinture; il aimait à se mêler aux discussions des professeurs qui la composaient.

Par son testament, Jean Galeas avait partagé ses états entre ses deux fils, l'aîné Jean-Marie eut le duché de Milan. Le second, Philippe-Marie, devint comte de Pavie. Jean-Marie, plus cruel encore que son père, et

1. Le nouveau duché de Milan comprenait avec la capitale, les villes de Bergame, Brescia, Verceil, Côme, Novare, Alexandrie, Tortona, Robbio, Plaisance, Reggio, Parme, Crémone, Lodi, Crema, Sancino, Bonnio, Pontremoli, Vérone, Vicence, Feltre, Bellune, Bassano et Sarzane.

en outre débauché, s'attira la haine de ses sujets ; ils l'assassinèrent le 12 mai 1412 sur les marches de l'église de San Gottardo. A sa mort, Philippe-Marie fut reconnu duc de Milan et pendant trente-sept ans, gouverna le Milanais.

TABLEAU GÉNÉALOGIQU

MUZIO ATTEN
le paysan de

GIOVAN
viv
ép. Elisa, fille d'Ug

MUZIO
surnommé

FRANCESCO,
1401-1466,
ép. 1° 1418 Polissena Ruffo
di Calabria,
fille de Carlo, duc de Montalto;
2° 1441 Bianca Maria Visconti.
Branche des **DUCS DE MILAN.**

ELISA,
née en 1402,
ép. Simonetto Sanse-
verino de Naples.

LEONE,
1407-1440.

ALESSAN
1409-147
branche des se
de Pesa

ASCANIO,
1455-1505,
évêque de Pavie, 1479,
cardinal, 1484.

IPPOLITA,
1446-1484,
ép. Alphonse II
d'Aragon,
roi de Naples (alors
duc de Calabre).

ELISABETTA,
ép. 1469 Guillaume,
marquis
de Montferrat.

GALEAZ M
duc de Milan,
ép. 1° Dor
fille de Luigi
duc de Man
2° 1468 Bonne

ALESSANDRO,
naturel,
protonotaire aposto-
lique, capitaine,
prisonnier en France
avec le
cardinal Ascanio.

BIANCA MARIA,
1472-1510,
ép. Maximilien Ier,
empereur d'Allemagne
(30 nov. 1493).

ANNA,
ép. 1491 Alphonse Ier
d'Este,
duc de Ferrare,
† 1497.

CARLO,
naturel.

GIANGALEAZ,
duc de Milan,
1469-1494,
ép. 1489 Isabelle
d'Aragon.

pris

car

IPPOLITA,
† jeune à Naples en 1501.

FRANCESCO,
nommé abbé de Noirmonti
par Louis XII,
† d'un accident de chasse.

(1) LU
régent, puis

ép. Béatrice d'Este,
le
morte en co

GIOVANPAOLO,
marquis de Caravaggio,
naturel (fils de Lucrezia Crivelli),
condottiere,
ép. Violante, fille d'Alessandro
Bentivoglio, de Bologne,
† 13 déc. 1535.

BIANCA,
naturelle,
ép. le condottiere Galeaz
Sanseverino,
grand écuyer de France,
† 1497.

MASSI
149
duc de Mi
† à Pa

DE LA FAMILLE SFORZA

LO DE COTIGNOLA,
égende ; vers 1326.

ATTENDOLO
en 1352,
Petracini de Cotignola.

TENDOLO,
RZA (1369-1464).

urs

BOSIO,
1411-1476,
ép. 1° 1439 Cecilia Aldobrandeschi, fille et cohéritière de Guido, comte de Santa Fiore ;
2° 1464 Griseide da Capua, fille de Matteo, duc d'Atri.
Branche des comtes de Santa Fiore.

GIOVANNI,
capitaine,
ép. 1419 Lavinia, fille du condottiere Tartaglia (Angelo Lavello).

CARLO,
1423-1457,
ermite de Saint-Augustin.

A,
1476,
aga,
;
voie.

FILIPPO MARIA,
1448-1492,
ép. Costanza, fille de Bosio Sforza, comte de Santa Fiore.

SFORZA MARIA,
duc de Bari,
1449-1479.

LUDOVICO MARIA,
(Ludovic le More),
né à Vigevano le 5 avril 1451,
mort à Loches le 27 mai 1508 (1).

OTTAVIANO,
1458-1477.

MES,
70,
en France
e le
Ascanio.

CHIARA,
naturelle,
ép. 1° Pietro, comte del Verme ;
2° Fregosino Fregoso, de Gênes.

GALEAZ,
comte de Melzo,
naturel,
prisonnier en France avec le cardinal Ascanio.

OTTAVIANO,
naturel,
évêque de Lodi, 1497,
et d'Arezzo, 1519,
gouverneur du Milanais, 1512,
† 1541.

CATERINA,
naturelle,
ép. 1° 1477, Girolamo Riario, seigneur de Forli, neveu du pape Sixte IV ;
2° 1490, Giacomo Feo, de Savone (mariage secret) ;
3° 1497, Jean de Médicis, père de Jean des Bandes noires.

BONA,
ép. Sigismond, roi de Pologne.
† à Bari, 1557.

C LE MORE,
Milan (1494-1500),
1508,
Ercole I, duc de Ferrare,
ier 1491,
le 2 janvier 1497.

ANO,
13-1515,
1535.

LEONE,
naturel,
notaire apostolique,
vivait en 1501.

FRANCESCO,
1492-1535,
duc de Bari, puis de Milan (1532-1535),
ép. 1534 Christierne, fille de Christian II, roi de Danemark.

CESARE,
naturel,
vivait en 1512.



Médaillon en bronze de François Sforza.

PARTIE HISTORIQUE

CHAPITRE PREMIER

FRANÇOIS SFORZA, DUC DE MILAN

1452-1466

Vers le milieu du XVe siècle, il se passe, en Italie, un fait considérable : les Sforza succèdent aux Visconti sur le trône ducal de Milan, et cette révolution, qui eut une immense influence sur les destinées du pays tout entier, marque, pour le Milanais, le début d'une

brillante période artistique. Pendant plus d'un demi-siècle, Milan devint un foyer d'art très intense, pouvant rivaliser avec Florence elle-même, et c'est à la protection éclairée des Sforza qu'est dû ce merveilleux résultat.

La transmission du pouvoir des Visconti aux Sforza ne s'accomplit pas sans heurts et sans secousses.

Le duc de Milan, Philippe-Marie Visconti, atteint de dysenterie, le 7 août 1447, était mort le 13 du même mois, avant que personne ait pu soupçonner le danger qui le menaçait. Sombre, timide et lâche, cruel et méfiant, ce prince vivait toujours enfermé dans son inexpugnable et mystérieux château de Milan.

D'abord comte de Pavie, il avait déployé une activité extraordinaire à la mort de son frère, le duc Jean-Marie, assassiné sur les marches de l'église San Gottardo ; il avait épousé Béatrix Tenda, la veuve de Faccino Cane, l'ancien chef de l'armée milanaise, s'attachant, par ce mariage, tout le parti militaire, et il s'était fait proclamer duc de Milan.

Mais bientôt, sentant son autorité affermie, et fatigué des vertus d'une femme de vingt ans plus âgée que lui, il lui fit trancher la tête sous un vain prétexte d'adultère. Grâce à deux habiles généraux, Carmagnola et Angelo de la Pergola, il avait reconquis tous les états de son père, lorsque les deux républiques de Florence et de Venise se liguèrent avec le duc Amédée de Savoie

pour s'opposer à l'extension de sa puissance. Il détacha de la ligue le duc de Savoie, en épousant sa fille Marie, et opposa aux deux républiques un nouveau général, François Sforza.

C'était un personnage déjà considérable que ce Sforza. Fils du condottiere Muzio Attendolo, surnommé Sforza par Alberigo da Barbiano, le célèbre général napolitain à cause de sa valeur peu commune, il avait à la mort de son père, pris le commandement de ses troupes, et s'était mis au service du duc de Milan, Jean Galeas Visconti. Devenu libre à la mort de celui-ci, il aida le pape Eugène IV à rétablir son autorité sur tous les États ecclésiastiques, et reçut, en récompense, les titres de comte de la Marche et de gonfalonier de l'Église[1].

1. D'après la légende, Muzio Attendolo était petit-fils d'un autre Muzio Attendolo paysan de Cotignola en Romagne; ce paysan, invité par des soldats d'aventure à les suivre, s'en rapporta au sort pour se décider : il lança sa hache contre un chêne, si elle restait fixée sur l'arbre, il se ferait soldat, si elle retombait, il resterait paysan. La hache fendit le chêne, et il se fit soldat. Depuis, cette simple légende a été démentie par des historiens tels que Muratori, François Philelfe et Paul Jove qui, en présence de la fortune des Sforza, ont cru devoir leur trouver une origine beaucoup plus noble. Mais la légende a un cachet de vérité très acceptable. Ce paysan Attendolo vivait vers 1326, il eut plusieurs enfants parmi lesquels Giovanni qui épousa Élisa fille d'Ugolino Petracini d'après un document daté de 1352. Giovanni Attendolo eut aussi plusieurs enfants entre autres le célèbre condottiere Muzio surnommé Sforza; il était né en 1369 et mourut en 1424. A sa mort, la reine Jeanne II de Naples, pour rappeler ses services, voulut que le nom de Sforza fût substitué à celui d'Attendolo, et porté par tous ses descendants. Muzio Attendolo avait pris pour insigne un cognassier (*pomo cologno*) en souvenir de son pays d'origine Cotignola. L'empereur Robert en 1421 lui fit ajouter un lion rampant avec la devise « malheur à qui le touche » : comme cimier il avait adopté un Dragon ailé à face humaine

Sforza, aussi fin politique qu'il était habile général, chercha, dans une alliance matrimoniale importante, la consécration de son pouvoir, et, soit par crainte, soit par persuasion, obtint de Philippe-Marie duc de Milan, la main de Blanche-Marie, fille naturelle qu'il avait eue d'Agnès de Maiano, sa maîtresse. Le mariage eut lieu le 24 octobre 1442 ; mais cette nouvelle situation, même lorsqu'elle se fut affermie par la naissance d'un fils, ne modifia pas sensiblement la politique du gendre et du beau-père : Visconti craignant de voir Sforza prendre une situation prépondérante dans ses états, préféra confier le commandement de ses armées à François Piccinino, autre général renommé, et Sforza, pour maintenir sa situation personnelle, fit alliance avec Venise et les Florentins, ennemis du duc de Milan.

François Sforza éprouva tout d'abord d'épouvantables revers ; tous ses châteaux furent pris, et lui-même en était réduit à fuir avec sa femme et ses enfants devant les troupes de son rival. Les Républiques, pour ne pas le laisser complètement écrasé, reconstituèrent une armée redoutable avec laquelle il fit, à travers les états de Philippe-Marie, une marche tellement triomphante, qu'il en vint à craindre, à son tour, pour le trône de son beau-père. Il lui proposa alors d'abandonner ses alliés et de venir se mettre à sa disposition.

tenant dans ses griffes une bague d'or dans laquelle était enchâssé un diamant. (Litta : Famiglia Attendolo di Colignola.)

Philippe-Marie, toujours méfiant, hésitait encore à accepter cette offre, lorsque de nouveaux succès des Vénitiens le forcèrent à se décider; mais, au moment où Sforza arrivait à son secours, un message de Lionel d'Este apprenait au général la mort du duc de Milan.

Philippe-Marie ne laissait pas d'héritiers directs; aussi, à peine cette mort eut-elle été connue, que surgirent cinq compétiteurs à la possession de son beau duché : L'Empereur, comme suzerain d'un fief relevant de l'empire germanique; le roi de Naples, Alphonse V d'Aragon, en vertu d'un testament supposé; le duc de Savoie, représentant les droits de sa fille Marie; la République de Venise, par ses conquêtes, et le duc Charles d'Orléans, fils de Valentine de Milan, par conséquent petit-fils du duc Jean Galeas Visconti.

Le Conseil des Régents choisit le plus puissant et le plus redoutable des concurrents, le roi de Naples. La citadelle fut livrée à son représentant, et les drapeaux aragonais, flottant en haut des tours du Castello, apprirent aux Milanais quel devait être désormais leur maître. Le peuple de Milan ne ratifia pas ce choix, et, pour mettre d'accord tous ces prétendants, se déclara en république. Ainsi fut fondée la République Ambroisienne.

Alors commence une anarchie épouvantable; Pavie, la première, se déclare indépendante; les autres villes importantes suivent son exemple, et bientôt ce vaste territoire, qui formait peu de temps auparavant le

superbe duché de Milan, se disloque de tous côtés en une décomposition presque complète.

L'essai de liberté tenté par la République Ambroisienne n'avait donné que de bien tristes résultats à l'intérieur; au dehors, les affaires n'étaient pas plus brillantes; les Vénitiens étaient partout victorieux et les autres puissances devenaient menaçantes. Pour porter remède à cet état désastreux, les républicains ne crurent pouvoir mieux faire que d'implorer le secours de Sforza, en lui offrant, pour prix de ses services, un droit de souveraineté sur les deux premières villes qui tomberaient en son pouvoir.

Pavie, où habitait Agnès de Maiano, lui ouvrit ses portes, et Sforza vint en grande pompe dans la cathédrale de San Siro, se faire proclamer comte de Pavie. Plaisance, au contraire, résista, et ne subit la loi du vainqueur qu'après un siège terrible de soixante jours.

Sforza, maître des deux principales villes du duché, en dehors de la capitale, s'attaque alors aux Vénitiens, brûle leur flotte à Castel-Maggiore, et, par un coup de fortune inespéré, fait presque toute leur armée prisonnière à Caravagio. Les Vénitiens, battus et humiliés, ont alors recours à un procédé digne de leur politique aussi habile que tortueuse : ils font proposer à Sforza d'abandonner les Milanais, de passer au service de Venise, et lui offrent, en échange, de lui assurer la possession du duché de Milan. Sforza, dont l'ambition

grandissait avec le succès, peu scrupuleux comme tout véritable condottiere, sur les moyens à prendre, et sentant bien qu'il ne pourrait arriver à ses fins sans le concours d'un puissant allié, accepte la proposition, et s'apprête à combattre ceux qu'il servait encore la veille. Les Milanais, irrités de cette abominable trahison, se préparent à la guerre ; elle fut malheureuse, et bientôt, réduits à s'enfermer dans leurs murs, à lutter contre les désordres et les émeutes que suscitait le manque de vivres, à faire face à tous les partis, et ne sachant auquel s'adresser, les pauvres habitants de Milan en arrivèrent à considérer leur gouvernement républicain comme incapable et néfaste. Alors un homme, Gaspard Vimercati, osa faire dans le conseil des « *Capitanei et defensores libertatis* », une proposition qui, la veille encore, eût entraîné sa mort. Il s'écria, en plein conseil des Régents, que la seule chose à faire était de se donner à celui qui pourrait le mieux les protéger, et que celui-là était le général François Sforza, dont les troupes assiégeaient leurs murailles. La multitude, lasse des maux dont elle souffrait, acclama avec enthousiasme cette proposition, et Vimercati fut chargé d'aller porter à Sforza les vœux du peuple milanais.

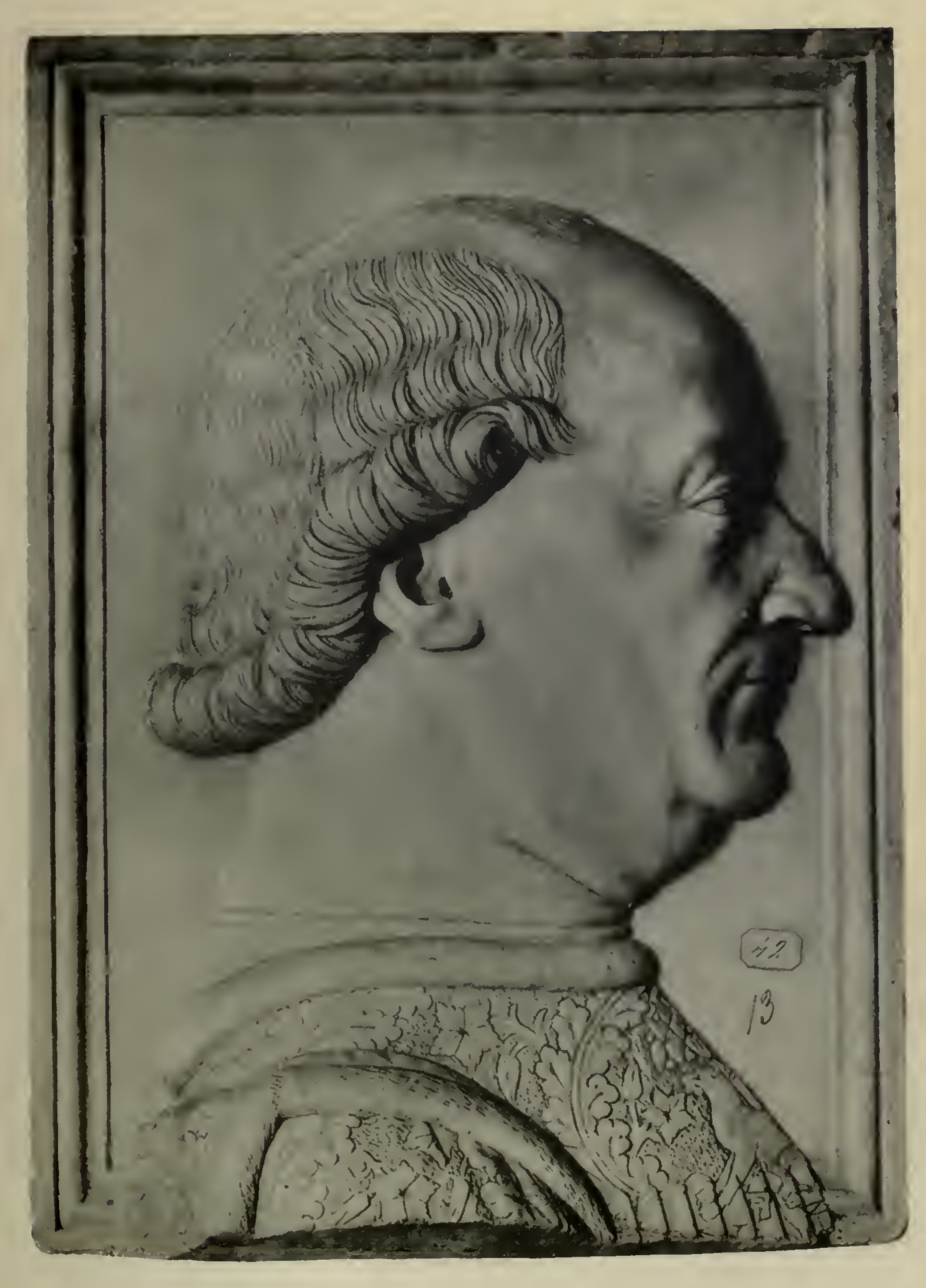
François Sforza, comte de Pavie, s'avança à la tête de ses gens d'armes vers la Porta Nuova, la foule vint au-devant de lui ; pressé, presque porté par la populace, il fit son entrée dans la capitale de ses nouveaux

états le 28 février 1450 et alla dans l'église de Santa Maria della Scala rendre grâce à Dieu.

Les droits de Sforza à la succession de son beau-père étaient assez précaires sans doute, mais appuyés par une puissante armée ils pouvaient prendre une valeur sérieuse. Comme nous l'avons vu, François avait épousé en 1442, Blanche-Marie, fille naturelle du duc Philippe-Marie Visconti, et cette princesse douce et vertueuse avait su s'attirer l'estime et l'affection de tout le monde. Or, à une époque où les bâtards jouissaient d'une considération presque égale à celle que l'on avait pour les enfants légitimes, où l'on voyait dans plusieurs familles régnantes un bâtard désigné ou choisi pour succéder à un prince comme ayant à un plus haut degré les qualités et les aptitudes nécessaires pour bien gouverner, il n'est pas étonnant que Blanche-Marie ait bénéficié de ces sentiments et qu'elle fût considérée par bien des gens comme la véritable héritière du dernier duc régnant. Aussi peut-on dire que François Sforza et sa femme prenaient possession du trône ducal de Milan avec l'assentiment universel et à la satisfaction générale.

Grâce à toutes ces circonstances et à la sagesse de sa politique, François Sforza put affermir son pouvoir, si bien qu'à sa mort la transmission du duché à son fils Galeas Marie se fit sans aucune difficulté.

Ce grand batailleur, ce général si souvent victorieux, une fois son rêve réalisé, ne songe plus qu'à vivre en paix avec tout le monde. Il fait demander à son fidèle



FRANÇOIS SFORZA, Duc de Milan.

Médaillon en marbre — auteur inconnu.

Musée National du Bargello, à Florence.

et ancien ami Cosme de Médicis de l'aider de son crédit, et celui-ci, non seulement ouvre largement sa bourse, mais fait partir des ambassadeurs pour le féliciter au nom des Florentins et le reconnaître comme duc de Milan. Cette députation fut bientôt suivie de celles de tous les états d'Italie. En reconnaissance de ce signalé service, François Sforza avait donné à Cosme de Médicis un palais pour y installer sa banque et venir y habiter lorsqu'il séjournerait à Milan, ainsi qu'une petite maison au florentin Pigello Portinari qui dirigeait à Milan la maison de banque des Médicis.

L'empereur et le roi de France, bien que contestant les droits de Sforza, ne semblaient pas disposés à prendre les armes; l'armée vénitienne avait repassé l'Adda et ne commettait plus aucun acte d'hostilité; ce nouveau règne commençait donc sous d'heureux auspices, lorsque la peste s'abattit de nouveau sur la Lombardie. Elle se manifesta d'abord à Milan à la suite de la famine et du siège et se répandit rapidement de ville en ville.

Appauvris par la guerre, épuisés par la peste, tous les états italiens signèrent un traité de paix général à Lodi, le 9 avril 1454; on régla tous les intérêts en litige et la paisible possession du duché de Milan fut assurée à Sforza. De plus, le roi de Naples, Ferdinand Ier d'Aragon, ayant récemment enlevé au prince de Tarente le duché de Bari, le donna au duc de Milan comme récompense de ses anciens services, témoi-

gnant ainsi du désir de vivre avec lui en bonne intelligence.

Ce temps de calme fut de tous côtés mis à profit ; à Milan les arts prirent un vigoureux essor.

Trois monuments réclamaient tout d'abord la sollicitude de Sforza : la Cathédrale de Milan, la Chartreuse de Pavie et le Castello de la Porta-Giovia ; ils ont une telle importance par eux-mêmes et par la renommée des artistes qui y ont travaillé qu'il nous paraît nécessaire de parler de chacun d'eux avec quelques détails.



Le castello di Porta Giovia à Milan.

CASTELLO DI PORTA GIOVIA

Après la mort de Philippe-Marie Visconti et la constitution de la République Ambroisienne, la populace, pour fêter sa délivrance se rue sur le Castello, le pille, veut le démolir et apporte à cette œuvre libératrice un tel entrain que, pour mettre un frein à cet excès d'enthousiasme et essayer de régulariser ce genre de travail, le conseil « *Degli illustri capitanei e defensori della liberta di Milano* » est obligé de décréter, par ordonnance, la destruction méthodique de ce château ; chacun pouvait, aux termes du décret, emporter les dépouilles de l'habitation du tyran sans risques et sans rien payer. Dès lors les choses allèrent bien plus

2

mal encore, et cette ordonnance régularisatrice donna lieu à de tels désordres qu'il fallut bientôt la rapporter. Mais il ne restait déjà plus rien ou pas grand'chose de l'ancienne demeure des Visconti.

C'est une curieuse et assez sombre histoire que celle de cette célèbre forteresse, et cependant, à l'époque de sa destruction sa construction ne remontait pas bien haut dans les annales de la ville de Milan.

A la mort de Matteo ou Mathieu II Visconti, en 1355, les états qui composaient le Milanais se trouvèrent partagés entre ses deux frères Galeas et Bernabo. Milan, la capitale, ne pouvant appartenir ni à l'un ni à l'autre des deux princes fut divisée en parties à peu près équivalentes; Bernabo ayant eu la partie orientale de la ville construisait aussitôt une sorte de place fortifiée auprès de la « Porta-Nuova » et quelques années plus tard, en 1358, il faisait élever un vaste château fort sur les terrains occupés aujourd'hui par *l'Ospedale Maggiore*.

Galeas, à qui était échue la partie occidentale de Milan, construisit également une petite forteresse adossée aux murs de la cité près de la « Porta Vercellina »; mais ne se sentant pas en sûreté, ainsi enfermé dans l'enceinte d'une ville, en face d'un frère dont il pouvait tout redouter, il se décida à élever un autre château fort appuyé à la muraille d'Azzo Visconti, en dehors de la « Porta Giovia ». Cette citadelle mise en communication d'un côté avec la ville, et de l'autre avec la campagne pouvait ainsi parer à tout événement.

La « Porta Giovia » tirait son nom d'un ancien camp romain établi autrefois en cet endroit et appelé « castrum portæ Jovis ». La nouvelle citadelle fut alors désignée sous le nom de *Castello di Porta Giovia,* construction toute militaire du reste car Galeas habitait habituellement le château de Pavie.

Galeas II étant mort en 1378, il ne suffit plus à son fils Jean Galeas qui lui succédait, de gouverner une moitié des états de son grand-oncle, il voulut réunir un jour sous sa domination le Milanais tout entier. Devenu veuf d'Isabelle de France, la fille du roi Jean II, il avait épousé, pour arriver à ce but, Catherine Visconti, une des filles de Bernabo, mais dans son impatience et n'espérant rien d'une succession naturelle, il s'arrêta à un moyen plus radical. Il fit surprendre son beau-père et ses deux fils, les enferma au Castello, s'empara à main armée du reste de la cité et fit transporter Bernabo au château de Trezzo où, par un hasard auquel le poison ne fut sans doute pas étranger, Bernabo mourut peu de temps après.

Jean Galeas se trouvant seul maître de la ville de Milan renforça et étendit le Castello de la Porta Giovia de façon à en faire une citadelle capable de loger une nombreuse garnison ; bientôt même, il adopta le Castello comme demeure habituelle et fit aménager un vaste jardin du côté de la campagne. C'est au Castello que naquit son second fils Philippe-Marie.

Jean Galeas, le premier duc de Milan, mort en 1402, laissait pour lui succéder un enfant de quatorze ans sous la tutelle de sa mère. Les survivants de la famille de Bernabo, encore fort nombreux, car il avait eu cinq fils et dix filles légitimes et de plus treize bâtards, crurent pouvoir profiter de cette circonstance pour reconquérir leur héritage et tout d'abord cherchèrent à s'emparer du Castello. Jacques de Verne, le gouverneur, repoussa leurs attaques, les chargea à son tour, fit plusieurs d'entre eux prisonniers et leur fit trancher la tête dans la première cour du château auprès de la chapelle de San Donato. Cet insuccès et ces supplices ne découragèrent pas les deux seuls héritiers restant de Bernabo, Hector et Giancarlo. Ils crurent trouver l'occasion favorable après la mort de Jean-Marie Visconti, assassiné en 1412 sur les marches de l'église de San Gottardo et vinrent encore assiéger le Castello, la forteresse put résister à leurs attaques et le gouverneur, ayant fait entrer par la campagne les soldats de Faccino Cane, dispersa bientôt les assaillants.

Philippe-Marie, devenu duc de Milan après la mort de son frère, habita le Castello, à peu d'exception près, pendant les trente-cinq années de son règne. Invisible à ses sujets derrière ces épaisses murailles, tyran triste et méfiant, il faisait fouiller tous ceux qui approchaient de lui et punissait d'une amende toute personne qui s'arrêtait sous les fenêtres de sa demeure. Sur sa demande, le grand architecte florentin Brunelleschi vint

à Milan vers 1423 pour augmenter les défenses du château, et quelques années plus tard Brunelleschi était de nouveau rappelé par Philippe-Marie pour aménager dans la partie du château appelée la Rochetta l'habitation particulière de Marie Allobrogia fille du duc de Savoie Amédée VIII, qu'il venait d'épouser. C'est dans une des salles du Castello qu'en 1432 eurent lieu les fiançailles de Blanche-Marie Visconti alors âgée de huit ans avec le condottiere François Sforza.

François Sforza après avoir été proclamé duc de Milan eut l'habileté de se faire demander par les Milanais eux-mêmes de reconstruire le Castello. Il appela aussitôt un architecte de Milan nommé Giovanni Solari, qui depuis vingt ans travaillait à la Chartreuse de Pavie, et affecta à cette reconstruction un premier crédit de 36000 ducats. Le nouveau château fut réédifié sur les anciennes fondations que les démolisseurs n'avaient pas pu détruire et Giovanni avant de mourir de la peste put élever la grosse tour appelée « La Châtelaine ». Un architecte florentin, Antonio Averlino, plus connu sous le nom de Filarete, à peine arrivé à Milan succéda à Solari déjà vieux; il construisit la tour centrale et lui imprima un caractère architectural tout nouveau en la revêtant d'une belle décoration de terre cuite moulée. Cependant ce florentin, adepte des idées de la Renaissance classique, eut souvent maille à partir avec les autres architectes milanais ses confrères, défenseurs des vieilles tradi-

tions lombardes ; ce désacord motiva sa retraite malgré la protection que lui accordait Sforza.

A cette époque, l'amour de l'antiquité, on pourrait presque dire la rage de l'antiquité florissait dans toutes les universités sous l'impulsion des humanistes et des savants fraîchement débarqués de Constantinople. Même à Milan, le duc Philippe-Marie, qui cependant ne se piquait guère de littérature, avait pris pour secrétaire le célèbre Pierre Candide Decembrio[1]. Tout le monde voulait être latin ou grec, personne n'était plus italien. Antonio Averlino imagina de se faire appeler Filarete (Philarete, en grec, ami de la vertu) nom qu'il rendit célèbre. Après avoir été le disciple de Ghiberti en sculpture, l'élève de Brunelleschi en architecture, il vint à Milan, travailla au Castello et devint l'architecte favori de Sforza.

La guerre de Venise fit éprouver quelques ralentissements aux travaux du Castello, mais ils furent, après la paix de Lodi, repris en 1454 avec une nouvelle ardeur par l'architecte Bartolomeo Gadio de Crémone qui en conserva la direction pendant vingt-cinq années avec le titre de « *Commisarius supra laborerio Castelli* ». L'aspect rébarbatif de l'ancienne forteresse fut complè-

1. Pierre Candide Decembrio né en 1399, qui fut placé pendant quelque temps à la tête de la République Ambroisienne, mourut en 1477 trente ans après son maître. On lui érigea un monument funèbre dans la basilique de Saint-Ambroise. Le médailleur Pisanello l'a représenté avec la devise : CANDIDVS STVDIORVM HVMANITATIS DECVS.

Au revers on lit : OPVS PISANI PICTORIS.

tement transformé en vue de faire de ce château la résidence ducale; au jardin on annexa même un vaste parc pris sur la campagne et l'on y créa une chasse en faisant venir de Suisse des perdrix, des lièvres et même des bouquetins et des chèvres. François Sforza dépensa un million de ducats pour les travaux du Castello dont il voulait faire un véritable palais; il avait fait placer au-dessus de la porte d'entrée l'inscription suivante : « *Ill Princeps eodem anno MCCCCL idibus junii hora XX arcem hanc racidibus excisam instaurari amplificareque cepit.* » Il laissa après sa mort tout le gros œuvre terminé et les salles voûtées, mais il n'y vint jamais habiter. Il était réservé à son successeur, au fastueux Galeas-Marie d'y installer la cour.

Pour parer à toutes ces dépenses, Sforza faisait prélever un impôt particulier sur chaque genre de commerce et d'industrie exercés dans la ville : les marchands de vin payaient en deux mois 4000 lires, les entrées aux portes produisirent en cinq mois 20000 lires. Les autres villes du duché furent également imposées.

Le Castello se composait alors d'une enceinte rectangulaire de bâtiments formant deux parties bien distinctes : l'une appelée *La Rochetta* et l'autre faisant suite à la première mais plus grande désignée sous le nom de *Corte Ducale ;* ces deux parties étaient séparées par un mur, la Rochetta devait servir à l'habitation du prince, la *Corte Ducale* au logement des troupes. Aux deux

extrémités de la façade regardant du côté de la campagne s'élevaient deux grosses tours, et toutes les murailles sur les quatre façades, surmontées de màchicoulis et de créneaux, étaient percées de deux étages de fenêtres ogivales. A l'intérieur, les bâtiments donnaient sur deux cours dont les rez-de-chaussée étaient ouverts par des portiques. En avant du château, du côté de la ville, s'étendait un vaste terre-plein servant aux exercices militaires. Le tout était entouré d'un large fossé, plein d'eau, alimenté par la rivière d'Olone canalisée. Plus tard, Ludovic le More fit enclore un autre vaste terrain. Ce nouveau parc était en partie cultivé, car il résulte d'un document conservé aux archives d'État à Milan qu'en une seule année il produisit pour plus de 1 000 lires de froment; le rendement général de ce parc était de 4 000 lires[1].

Nous pourrons suivre les embellissements apportés au Castello par les successeurs de François Sforza. Mais à partir de l'annexion définitive du duché de Milan à l'Empire sous Charles-Quint, le Castello que n'habitait plus le prince fut considéré comme une véritable place militaire, renforcée à l'extérieur de six bastions et complètement isolé de la ville par un large fossé; des troupes y furent perpétuellement casernées car la possession du château de Milan était considérée comme devant entraîner celle de la Lombardie tout entière.

1. Mongieri, *Archivio Storico Lombardo*, sept. 1884. Fasc. III, anno XI.

Les nombreux sièges subis par la forteresse et sa continuelle habitation par des soldats grossiers et négligents avait singulièrement modifié l'aspect intérieur du Castello lorsque, en 1796, la République Cisalpine renouvelant les errements de la République Ambroisienne décréta la démolition du Castello; les modernes Milanais apportèrent à cette œuvre patriotique moins d'ardeur que leurs ancêtres et ce fut Napoléon qui fit procéder méthodiquement à la suppression de toutes les fortifications de Milan; quelques parties du Castello furent néanmoins conservées pour servir de caserne. Quant au grand parc, il est devenu l'un des quartiers les plus industriels de Milan.

Dès 1886, le nouveau gouvernement italien songea à rétablir dans son ancienne splendeur le Castello, l'une des gloires artistiques de la Lombardie; en 1893, le château tout délabré était évacué par les troupes et remis à la ville.

Aujourd'hui l'antique Castello di Porta Giovia complètement restauré par les soins de l'éminent architecte, le commandeur Luca Beltrami, sénateur de Milan, se présente exactement tel qu'il était à l'époque brillante de Ludovic le More, avec ses chemins de ronde, ses hautes tours crénelées, ses élégants portiques et ses salles somptueusement décorées. C'est le plus magnifique spécimen qu'il soit possible de voir

1. Voy. Luca Beltrami, *Guida Storica del Castello di Milano*. Milan, Ulrico Hœpli, 1894.

d'une architecture toute militaire où viennent se juxtaposer les fortes défenses du moyen âge et les délicats aménagements de la Renaissance. L'ancienne *Corte Ducale* a été transformée en un Musée artistique et archéologique du plus haut intérêt ; dans la Rochetta sont installées des collections modernes et des archives.



La cathédrale de Milan.

LA CATHÉDRALE DE MILAN

Un des premiers soins de François Sforza, après sa prise de possession du pouvoir fut de faire reprendre les travaux de la cathédrale interrompus sous le gouvernement de la République Ambroisienne ; il estimait de bonne politique d'occuper ainsi l'activité de ses nouveaux sujets et de donner un but vraiment national à leurs aspirations.

L'histoire de la construction de cette immense église est assez difficile à faire, car pendant une durée de cinq

siècles, de nombreux événements sont venus en interrompre ou en ralentir la marche, et le nombre des architectes et des artistes en tous genres qui y ont pris part est véritablement incalculable. Nous allons néanmoins essayer d'en analyser brièvement les principales phases.

Il y avait autrefois à Milan une église dédiée à la Sainte Vierge sous le vocable de Sainte-Marie-Majeure que saint Ambroise, le grand archevêque, appelait « *Basilica intramurana nova* ». Pendant qu'on procédait, d'après l'ordre de Frédéric Barberousse, à la destruction de la ville, une tour en s'écroulant vint effondrer l'église. Depuis il avait été souvent question de reconstruire dans de plus grandes proportions la vieille basilique de Sainte-Marie-Majeure, mais aucun seigneur de Milan n'avait trouvé ni le temps ni l'argent nécessaire à l'exécution d'un tel projet. Jean Galeas Visconti voulut enfin le réaliser.

A quel mobile obéissait le duc de Milan? Était-ce l'ambition, le remords ou le besoin d'occuper les turbulents Milanais qui le faisait agir? On ne saurait le dire. Mais il est probable que Jean Galeas, enorgueilli par ses conquêtes qui lui donnaient presque un royaume, jaloux de doter sa capitale d'un monument qui puisse lutter de grandeur avec les églises de Florence et de Padoue et dépasser en même temps par sa magnificence tout ce qui se construisait ou s'était construit de plus splendide dans les villes allemandes, saisit avec em-

pressement l'occasion de satisfaire, en même temps, son orgueil et le patriotisme de ses sujets.

On est absolument fixé sur la date de la fondation de l'édifice. Un jour, en faisant des excavations, la pioche d'un ouvrier se heurta à une dalle de marbre sur laquelle était gravée l'inscription suivante:

EL PRINCIPIO
DIL DOMO DI
MILANO FV
NEL ANNO
1386

On retrouva également de grosses briques portant cette même date 1386. Et si l'on consulte les anciennes chroniques conservées dans les archives du Dôme, on lit dans l'une : *Anno Domini 1386 die quinto decimo martii, templum majus Mediolani in honorem Mariæ Virginis* ; et dans une autre : *Die XV martii inceptum fecit ædificare templum majus Mediolani, et dictus comes* (Jean Galeas) *posuit primam lapidem in fundamentis et omnes cives et universus populus portabant lapides in fundamentis.* Voici donc ce qui est certain : la première pierre de la cathédrale fut posée en grande cérémonie par Jean Galeas Visconti, comte de Vertu, le 15 mars 1386, et le peuple entier concourait à cette fondation en apportant des matériaux. Quel fut maintenant le premier architecte de l'édifice, l'auteur du plan d'ensemble primitif? Il est bien difficile de le dire. Jean Galeas représentant du parti gibelin en Italie, vicaire de

l'empereur, devait naturellement s'adresser à des architectes allemands, et c'est probablement ce qu'il fit. Ils lui proposèrent d'élever une église de style gothique à peu près semblable à la cathédrale de Cologne construite un siècle auparavant mais inachevée, ce plan fut adopté et les travaux commencèrent.

Hans de Fribourg, ou Ulrich de Füssingen furent-ils les auteurs de ce plan ! Ce sont deux noms que l'on a souvent mis en avant, mais sans preuves. En même temps que Jean Galeas faisait appel aux architectes étrangers, il ne négligeait pas de s'adresser aux architectes milanais : Marco da Campione, Simone da Orsenigo, Ambrogio Pongione, Jacobus da Campione, Leno da Campione, Bonino da Campione, Matteo da Campione, sont les premiers inscrits dans les archives du Dôme comme ayant pris part à sa construction.

Cette terre de Campione, d'où sont partis tant d'artistes qui ont pour ainsi dire envahi les chantiers de la cathédrale, était située entre Côme et Lugano, sur le versant d'une montagne dont les pentes s'abaissent jusqu'aux rives du lac Majeur; elle dépendait du diocèse de Milan et ses habitants avaient de tout temps été occupés à tailler la pierre ou le marbre que fournissaient les carrières voisines. Devenus architectes ou sculpteurs, ils se répandent partout : en 1244, un Enrico da Campione travaille à la cathédrale de Modène; un autre Enrico, petit-fils du précédent, sculpte en 1322 le maître autel de cette même cathédrale; Hugo da Campione

reconstruit à Bergame l'église de Bellamo et sculpte le monument du cardinal Lungi à l'église de Saint-Dominique ; le magnifique baptistère de la cathédrale est l'œuvre de son fils Giovanni et à eux deux ils construisent l'église de Saint-Augustin. Cette véritable tribu d'artistes avait accaparé tous les travaux ; c'est à eux que l'on doit à Milan la Salle de Justice, la *Loggia degli Osii*, habitation du podestat ; à Monza la façade de l'église Saint-Jean et le baptistère ; à Pavie le tombeau de Saint-Augustin, etc. L'habileté professionnelle de Matteo da Campione inspirait une telle confiance qu'il fut mis à la tête d'une commission de censure établie en vue de résoudre les difficultés qui avaient déjà surgi et qui ne pouvaient pas manquer de surgir encore pendant le cours des travaux de la cathédrale.

Jean Galeas, pour subvenir aux frais de cette immense construction, avait fait appel à la générosité de sés sujets, mais à la façon des tyrans, en forçant les particuliers et les communes, sous des peines sévères, à verser leurs offrandes dans son trésor. Il affecta au service de la cathédrale les belles carrières de marbre blanc de la Gandoglia sur le lac Majeur, et afin de faciliter l'apport des marbres à Milan, rendit navigable le petit canal appelé le Naviglio qui jusque-là ne servait qu'aux irrigations.

Le nombre d'architectes, de maîtres maçons, de tailleurs de pierres, de sculpteurs, de charpentiers et d'ouviers de toute sorte employés sur le chantier était énorme,

aussi, en 1392, après six années d'efforts tous les murs d'enceinte étaient debout ainsi que les piliers intérieurs, la partie postérieure de l'église put être couverte d'un toit et la messe fut célébrée au grand autel. La décoration intérieure n'était pas négligée, car cette même année Giovanni de' Grassi, l'élève que Giotto avait amené avec lui à Milan, devenu l'un des plus actifs architectes de la cathédrale, géomètre, sculpteur et peintre, l'enrichissait de ses fresques. Giovanni de' Grassi mourut à Milan, en 1397.

Ce grand édifice, quelque vaste qu'il fût, ne suffit bientôt plus à satisfaire l'orgueil de Jean Galeas honoré récemment du titre de duc de Milan. Il voulut encore en augmenter les proportions. Alors d'autres architectes sont convoqués, Lorenzo degli Spazii qui plus tard construira la cathédrale de Côme, Bernardo de Venise, nommé en 1396 « *inginiere generale* » de la Chartreuse de Pavie, et un architecte français Jean Mignot en qui le duc avait toute confiance et qu'il tint longtemps en grande faveur.

Tous ces artistes réunis forment un conseil appelé à refondre l'œuvre primitive, tout au moins à la transformer sinon à la réédifier tout entière. C'est ainsi que fut commencé ce gigantesque monument dont ni les Visconti ni les Sforza ne purent voir l'achèvement.

A la mort de Jean Galeas Visconti, en 1402, le trésor du dôme, dans lequel le prince ne se gênait pas de puiser pour subvenir à d'autres besoins, était vide ; si

l'on ajoute à cette pénurie d'argent la peste qui s'était abattue sur la ville, on ne sera pas étonné qu'il se produisît alors un arrêt presque complet sur le chantier.

Pendant le règne de Philippe-Marie Visconti les travaux purent être repris et poursuivis avec une certaine activité malgré les guerres que soutenait de tous côtés le duc de Milan. D'habiles artistes étaient encore attachés à l'œuvre du Dôme : Jacopo da Tradate, architecte et sculpteur, l'auteur de la statue du pape Martin V, et Filippino degli Organi ; mais au bout de quelques années, l'argent venant de nouveau à manquer, les travaux importants durent cesser, il ne resta plus que les peintres-verriers. C'est alors que Stefano da Pandido et Michele de' Molinari da Besozzo entre autres, créèrent ces magnifiques verrières qui font encore aujourd'hui l'admiration universelle.

Pendant le gouvernement de la République Ambroisienne, ce fut un arrêt complet et il fallut attendre des temps plus prospères pour reprendre les travaux.

Avec François Sforza, l'activité reparaît sur les chantiers du Dôme, et bien que la dotation qu'il avait déclaré devoir consacrer chaque année aux travaux de la cathédrale ne fût pas très régulièrement payée, cette activité ne cessa d'y régner pendant toute sa vie.

Francesco da Canobio, le dernier architecte en chef du Dôme étant mort, il choisit pour lui succéder Guiniforte Solari fils d'un Giovanni Solari également employé au Dôme comme architecte.

3

A côté du prince, cependant, et en dehors de son action personnelle la fabrique du Dôme de Milan demeurait le conservatoire des anciennes idées artistiques et le propagateur du style gothique en Lombardie, car le Conseil des Députés, comme on l'appelait, était composé de beaucoup d'Allemands. On hésitait sur bien des questions, on tâtonnait, on disputait sur des consolidations que certains croyaient nécessaires ; on fit encore venir de Strasbourg deux nouveaux architectes, mais ces discussions ne faisaient qu'entraver la marche régulière des travaux qui se poursuivirent lentement pendant le règne de Galeas Marie. Ludovic le More, devenu Régent du duché de Milan, mit fin à toutes ces hésitations en chargeant deux architectes milanais Amadeo et Dolcebuono de terminer la coupole. On leur adjoignit comme conseil un célèbre architecte de Sienne, nommé Francesco de' Giorgio Martini, on appela Bramante qui apporta à l'œuvre commune l'appui de sa grande expérience, et en 1522, à la mort de Amadeo la coupole avec son tambour étaient achevés.

Il se passa près d'un siècle avant que les travaux du Dôme ne fussent repris avec activité, et c'est au cardinal Frédéric Borromée, cousin et successeur du grand archevêque saint Charles, que revient le triste honneur d'avoir laissé accoler à cet édifice, assez homogène d'ailleurs, une façade d'un style absolument étrange auquel on donnait alors le nom de romain. On démolit l'ancienne façade, car il y en avait une, provisoire il est

vrai, parce que la nef n'avait pas pu atteindre en longueur son entier développement, on refit trois nouvelles travées et Pellegrini put plaquer sur la façade du Dôme ses portes et ses fenêtres disgracieuses qui font tache sur le monument.

En 1644, l'architecte Carlo Bussi reprit et acheva cette façade en y élevant les grands piliers gothiques, mais la cathédrale de Milan n'était pas encore terminée lorsque Napoléon promit des millions pour son achèvement. Les millions ne vinrent pas et Napoléon fut détrôné. Enfin, en 1844, l'architecte Pestagalli pouvait terminer la grande flèche. Cette immense monument, œuvre de décadence, d'un style gothique équivoque, mais surtout œuvre pompeuse et excessive étonne plutôt qu'elle n'impose l'admiration, mais on ne peut nier que certaines de ses parties et l'infinie variété des détails comportent un charme inexprimable.

Nous allons essayer de donner une liste à peu près complète des architectes qui ont concouru à l'érection de ce vaste édifice.

Architectes de la Cathédrale de Milan.

?	Ulrich de Füssingen.
1387	Marco da Campione.
»	Simone da Orsenigo.
1388	Ambrogio Pongione.
»	Jacobus da Campione.
»	Zeno da Campione.

1388 Nicolas Bonaventure, de Paris.
1389 Matteo da Campione.
» Jacobo Simone da Campione.
1390 Giovannino de' Grassi.
» Giovanni Magali.
» Marco da Carona, dit Frisone.
1391 Johannes de Fribourg.
» Lorenzo degli Spazi.
» Heinrich de Gmünden.
1393 Bonnino da Campione.
1399 Jean Campanion, Normand.
» Jean Mignot, de Paris.
1400 Bernardo, de Venise.
» Jacques Core, de Bruges en Flandre.
1410 Pierre Lœzar, Français.
» Filippo de Modène.
» Salomoni de' Grassi, fils de Giovannino.
1416 Filippo Brunelleschi, de Florence.
» Jacopo da Tradate
» Filippino degli Organi.
1451 Giovanni Solari.
» Francesco da Canobio.
1454 Antonio Averlino (Filarete), de Florence.
1459 Guiniforte Solari, fils de Giovanni.
1476 Pier Antonio Solari, fils de Guiniforte.
1490 Giovanni Antonio Amadeo.
» Luca Fiorentino.
» Francesco di Giorgio Martini, de Sienne.
» Giovanni Giacomo Dolcebuono.
» Leonardo da Vinci, Florentin.
1491 Bramante, d'Urbin.
1503 Cristoforo Solari (Il Gobbo).
1512 Gerolamo della Porta.
1519 Bramantino Suardi.
1534 Gian-Giacomo della Porta.
1541 Giulio Romano.
» Galeazzo Alessi, de Pérouse.
1570 Pellegrino Tibaldi.

Nous arrêterons ici cette liste, les architectes

modernes ayant suivi avec exactitude les projets de leurs devanciers. En consultant les archives de la Cathédrale on pourrait relever jusqu'à cent quarante noms d'artistes tant architectes que sculpteurs ou peintres ayant travaillé à cette vaste construction[1].

1. Gaetano Franchetti, *Storia e Descrizione del Duomo di Milano*. Milano, 1821.



La chartreuse de Pavie. — Façade de l'église.

LA CHARTREUSE DE PAVIE.

C'est au duc Jean Galeas Visconti que revient l'honneur d'avoir fondé la Chartreuse de Pavie.

Catherine Visconti, sa seconde femme, se sentant grosse, avait disposé par un testament en date du 8 janvier 1390, que dans une partie du grand parc dépendant du château de Pavie, lieu habituel de ses promenades, on eût à bâtir un monastère pour douze

chartreux, et dans le cas où elle viendrait à mourir en couches, elle priait son mari de bien vouloir exécuter cette disposition[1]. La Chartreuse n'a donc pas été construite par Jean Galeas en expiation de ses crimes, suivant une légende que certains historiens ont voulu faire admettre. Le 24 novembre 1394 Jean Galeas annonçait à la communauté des chartreux de Sienne, son intention d'élever pour leur usage à Pavie, un monastère *quam solemnius et magis notabile poterimus,* le plus beau et le plus remarquable qu'il soit possible, et à cet effet constituait en leur faveur de nombreuses et riches dotations.

Le plus ancien registre établi pour inscrire les dépenses de la construction de la Chartreuse existe encore aux archives d'État; il mentionne comme premier architecte Bernardo da Venezia *generalis inzignierius laboreriorum Cartuxiæ Papiæ.* Pendant plusieurs années le nom de Bernardo est accompagné du même titre, ce qui enlève toute autorité à ceux qui ont prétendu faire de Heinrich de Gmünden, employé alors aux travaux de la cathédrale de Milan, le premier architecte de la Chartreuse de Pavie.

Bernardo de Venise était un de ces sculpteurs architectes comme il en existait beaucoup alors, mais celui-ci avait eu l'heureuse chance d'être appelé à Pavie, en 1391, par Jean Galeas pour faire quelques embellisse-

1. Bernardino Corio, *Historia di Milano.* — Luca Beltrami, *La Certosa di Pavia.*

ments à la résidence ducale. C'est en effet à lui que l'on doit la charmante loggia donnant sur la grande cour carrée, œuvre d'un caractère absolument vénitien, ainsi que les délicats ornements en terre cuite moulée qui encadrent les fenêtres ; Jean Galeas fut probablement très satisfait de ces travaux, et ayant l'artiste sous la main ne jugea pas nécessaire de s'adresser à un autre.

Au reste, Bernardo jouissait d'une réputation de bon constructeur, car en 1392 il était appelé comme architecte-expert à trancher les difficultés que soulevait Heinrich de Gmünden à propos de la solidité des piliers de la cathédrale de Milan, et vers 1400, il eut encore à intervenir dans les discussions que les architectes du Dôme soutenaient contre l'architecte parisien Jean Mignot à propos de la solidité de l'abside. Il fut aussi chargé de construire à Milan l'église de Santa Maria del Carmine, église réédifiée plus tard sur les dessins de Pietro Solari.

Il est à croire que tout en conservant à Bernardo son titre d'architecte en chef, Jean Galeas lui avait adjoint d'autres artistes. On en connaît trois : Jacobus da Campione, Joannino de' Grassi et Marco da Corona, tous trois employés alors aux travaux de la cathédrale, mais tous partisans d'un style nouveau écartant toute ingérence étrangère et cherchant dans la rénovation du vieux style lombard des formes plus élégantes et plus légères. Les trois artistes formaient avec les prieurs de

trois monastères de chartreux un conseil administratif et technique. Il ressort de l'examen des registres des dépenses de la Chartreuse que Jacobus da Campione était spécialement chargé de la confection des dessins relatifs à la construction puisque c'est lui qui reçoit le prix des parchemins nécessaires à ce travail ; mais il apparaît qu'un autre architecte Christoforo da Conigo lui a été associé dans cette tâche.

La pose de la première pierre eut lieu le 27 août 1396; un des bas-reliefs de la grande porte de l'église représente cette cérémonie faite en présence du duc de Milan, de son fils Jean-Marie et de l'évêque de Pavie qui bénit la pierre. Les travaux prirent dès lors une grande activité et le duc augmenta encore les dotations qui leur étaient assignées. Au mois d'octobre 1401, les religieux avaient pris possession de leur monastère et Jean Galeas confiait à leur prieur l'administration et la surveillance de tous les travaux. Une année après, le 2 septembre 1402, le duc de Milan mourait à Melegnano où il s'était réfugié pour échapper à la peste qui sévissait à Milan. Dans son testament fait en 1397, il avait disposé que son corps serait enseveli à la Chartreuse sous un riche mausolée élevé derrière le maître-autel, couronné de sa statue assise parée des insignes ducaux, le bonnet et le manteau ; soixante-dix ans devaient s'écouler avant que cette volonté pût être mise à exécution.

Sous le règne de Jean-Marie Visconti, fils aîné de

Jean Galeas, les travaux de la Chartreuse subirent un grand ralentissement par suite des difficultés et des réclamations survenues en raison de ce que les dernières dotations faites avaient presque toutes été constituées avec des propriétés confisquées à de riches familles milanaises. Il fallut attendre. Philippe-Marie devenu duc à la mort de son frère obtint la confirmation des décrets, et l'activité reprit sur les chantiers. C'est vers cette époque que le pape Martin V, revenant du concile de Constance où il avait été élu, passait quelques jours à Milan et visitait la Chartreuse. Les religieux s'étaient bien empressés de donner tous leurs soins à l'achèvement de leur monastère, mais à la mort de Philippe-Marie, en 1447, les travaux de l'église n'étaient guère plus avancés qu'après celle de Jean Galeas.

François Sforza, à peine proclamé duc de Milan, en 1450, envoie à la Chartreuse Giovanni Solari, un des architectes de la cathédrale de Milan, dans le but de reprendre les études de l'église, et en consultant le livre des dépenses du monastère on constate que le paiement des honoraires de Giovanni s'y trouve porté au même titre que ceux de Christoforo da Conigo, ce vieil architecte qui cinquante-six ans auparavant avait tracé avec Jacobus da Campione les premiers plans de l'édifice. En 1454, Sforza faisait faire par son fils Galeas Marie, accompagné des ambassadeurs accrédités auprès de lui par les différents états, une visite officielle à la

Chartreuse, confiait à Guiniforte Solari fils de Giovanni la direction des travaux et chargeait de la haute surveillance son ami Bartolomeo Gadio de Cremone, son inspecteur général dans le duché de Milan. Ce vif désir d'activer les constructions de la Chartreuse de Pavie, cet intérêt que leur témoignait ainsi le duc de Milan eut pour résultat le complet achèvement de l'église, sauf la façade qui ne fut entreprise que plus tard.

C'était une basilique en forme de croix latine; trois nefs et deux rangées de chapelles aboutissaient dans un transept arrondi à ses extrémités par deux absides. Au de là du transept le chœur se terminait par une autre abside semblable aux précédentes. De hauts piliers supportaient les voûtes toutes ogivales, et à la rencontre de la nef et du transept s'élevait le dôme de forme octogonale. A l'extérieur, aucun contrefort n'apparaissait pour contre-balancer la poussée des voûtes, mais on voyait à chaque étage des galeries latérales à claire-voie formées de petites arcades portées sur de minces colonnettes, et d'élégants pinacles surmontant les piliers qui séparaient les chapelles latérales. Le dôme central était formé d'étages successifs de galeries à jour et se terminait par une lanterne. Tel était le monument à cette époque, tel il est encore aujourd'hui.

La Chartreuse formait au moment de la mort de Galeas Marie Sforza, en 1476, une agglomération considérable de bâtiments comprenant : 1° un vestibule

d'entrée; 2° une grande place au fond de laquelle s'élevait l'église; 3° le petit cloître; 4° le chapitre; 5° le réfectoire des moines; 6° le grand cloître; 7° l'habitation du prieur. Toute cette architecture présentait un type très original et plein de charme, éclatante manifestation du style national lombard, style de transition entre les traditions gothiques du nord et l'art de la Renaissance dérivant de l'architecture romaine.

Guiniforte Solari, l'architecte auquel François Sforza avait confié la direction de tous les travaux, l'artiste si remarquable, le constructeur de la partie la plus importante de l'église de la Chartreuse, avait débuté à l'âge de vingt-trois ans sur les chantiers du monastère. Il dirigea pendant sa carrière de nombreux et importants travaux dont nous parlerons dans l'article spécial consacré à la famille des Solari, et mourut en 1482 à l'âge de cinquante-deux ans. Mais il ne faut pas oublier que Rinaldo de Stauris est l'auteur de cette flamboyante décoration de terre cuite qui orne tous les arcs, tous les tympans et les frises des cloîtres ainsi que les loggias des façades latérales de l'église. Rinaldo de Stauris travailla à la Chartreuse depuis l'année 1463 jusqu'en 1478.

Pendant que s'élevaient à l'extérieur les derniers pinacles de l'église, la décoration intérieure pouvait déjà être livrée aux peintres; voûtes, parois, chapelles, autels, vitraux offraient un large champ à leur

activité. Parmi ceux qui ont le plus contribué à illustrer ce sanctuaire d'art il faut citer Ambrogio Fossano dit le Borgognone, un des peintres les plus remarquables qu'ait produits le Milanais. Appelé avec son frère Bernardino à décorer les voûtes de l'église, il peint des médaillons de saints et de prophètes, mais c'est aux voûtes du transept qu'il se révèle grand artiste : dans l'une des absides il représente le Couronnement de la Vierge, ayant à ses pieds agenouillés de chaque côté François Sforza et Ludovic le More. Dans l'autre, la Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, bénit le modèle de l'église que lui présente Jean Galeas Visconti, accompagné de ses fils Gabriel, Jean-Marie et Philippe-Marie. Compositions grandioses où le talent du peintre s'affirme par une étonnante exactitude de dessin et une merveilleuse intensité de couleur. Ambrogio Fossano demeura dix ans à la Chartreuse et ce fut peut-être la période la plus productive de la carrière de cet artiste. Sur les parois de plusieurs chapelles, sur celles du réfectoire, on voit encore de ses œuvres, mais il en est de nombreuses qui ont aujourd'hui disparu ou qui ont été transportées dans les musées. Le plus remarquable tableau que possède encore de lui la Chartreuse représente une Crucifixion avec Saint Jean et les Saintes femmes debout au pied de la Croix. Le Borgognone ne quitta la Chartreuse qu'en 1494 pour venir à Milan se livrer à d'autres travaux. Nous reviendrons, dans une notice

spéciale, sur la personnalité et sur l'œuvre de cet éminent artiste.

Nous attendrons le règne de Ludovic le More pour indiquer les derniers travaux faits à la Chartreuse de Pavie sous son énergique impulsion, car il fallut encore plus de vingt années et les efforts de nombreux artistes pour achever de donner à la fondation de Jean Galeas Visconti le caractère de richesse qui nous étonne aujourd'hui.



L'Hôpital Majeur à Milan.

L'HOPITAL MAJEUR

En reconstruisant le Castello, en donnant une vigoureuse impulsion aux travaux du Dôme de Milan et de la Chartreuse de Pavie, François Sforza n'avait fait que reprendre ou continuer des édifices commencés par ses prédécesseurs, tandis que la création de l'Hôpital Majeur peut lui être comptée comme une œuvre bien personnelle, témoignant de son vif désir de soulager les misères de ses nouveaux sujets. La duchesse Blanche-Marie s'était associée à cette fondation charitable car on la voit toujours aux côtés de son mari dans

4

les fréquentes visites qu'il faisait sur le chantier, et elle ne manqua pas d'assister à la pose de la première pierre, comme le peintre Vincenzo Foppa l'avait représenté dans les fresques dont il orna les salles.

Cette cérémonie eut lieu le 12 avril 1457. Le terrain affecté à ce magnifique monument, l'*Ospedale Maggiore* qui fait encore notre admiration par sa savante ordonnance et ses belles proportions, occupe un vaste quadrilatère de 240 mètres de longueur sur 96 mètres de largeur, et provient de la démolition d'une des anciennes forteresses de Bernabo Visconti, située près de l'ancienne *Porta Nuova*.

François Sforza s'adressa encore à l'architecte florentin Antonio Averlino, dit Filarete, qu'il avait employé dès son arrivée à Milan à la reconstruction du Castello. Au reste, la Lombardie avait toujours été obligée de recourir à des artistes étrangers : Giotto, Jean de Pise, Baldinuccio, également de Pise, Brunellesco, Mazzolino, Fra Filippo Lippi étaient tous toscans, les architectes de la cathédrale étaient en partie allemands ou français, à la Chartreuse de Pavie on avait appelé un vénitien. Le génie lombard, si toutefois il y avait un génie artistique en Lombardie, n'était pas créateur et surtout pas idéaliste. Les habitants de ces riches contrées où les récoltes se succédaient aux récoltes sans demander un bien âpre labeur, ces villes heureuses, où le bien-être était, pour la plupart de leurs citoyens, la seule préoccupation, où la bourgeoisie,

asservie sous une main puissante et lourde, n'aspirait qu'à étendre son commerc et à ramasser de l'or, n'étaient pas faites pour engendrer un idéal d'art et donner naissance à des artistes. Aussi, en dehors de quelques fondations pieuses il est impossible de constater un souffle artistique quelconque passant sur ces populations endormies, et ceux auxquels on pouvait s'adresser pour prendre part à la création d'œuvre d'art importante étaient bien rares en Lombardie.

Filarete fut donc choisi par François Sforza, et s'efforça de donner au grand hôpital une allure toute nouvelle qui tout en assurant la facilité des services imprima au monument un caractère de richesse et de majesté. Suivant ce plan primitif, une grande cour, au fond de laquelle devait s'élever une église surmontée d'une coupole entourée de quatre tours, était flanquée à droite et à gauche de bâtiments séparés eux-mêmes par quatre cours plus petites. A l'extérieur, des portiques s'ouvraient au rez-de-chaussée avec arcs en plein cintre reposant sur des colonnes et à l'étage supérieur des fenêtres également cintrées se succédaient séparées par une suite de pilastres interrompus par un motif central. A l'intérieur de vastes salles étaient disposées pour le logement des malades, des pièces plus petites pour les différents services accessoires et une habitation convenable était réservée à la congrégation religieuse que le pape avait autorisée à venir desservir l'hôpital. Dans l'exécution ces premières dispositions furent peu

modifiées. Filarete dirigea les travaux pendant plusieurs années, put édifier la grande cour, l'aile droite et ses quatre cours avec les bâtiments qui les bordent.

Mais voici que dans cette ville de Milan, où jusqu'alors tous les édifices avaient été construits dans le style lombard ou gothique, on voit pour la première fois s'élever un monument dans lequel l'architecture romaine semble reprendre son essor, où le plein cintre est remis en honneur et s'épanouit aux portiques et aux fenêtres ; c'était une manifestation éclatante de l'art de la Renaissance que Filarete, l'élève de Brunellesco, avait apportée de Florence. Néanmoins il ne fut pas intransigeant et sut mettre a profit, pour ajouter un peu de grâce à son architecture, un certain art bien local en pleine floraison à cette époque dans une partie du Milanais, il employa avec discernement les ornements en terre cuite moulée pour décorer les arcs, les fenêtres et les corniches de son monument.

Filarete ne jouissait pas à Milan d'une autorité assez grande pour faire prévaloir à lui seul les principes de l'art de la Renaissance, bien qu'adepte convaincu des beautés de l'antiquité, il n'était pas un maître d'une assez grande envergure pour imposer sa volonté et son sentiment aux Milanais ; il fut vivement attaqué, soutint de nombreuses discussions et finalement fut obligé de se retirer.

Après sa retraite, le duc chargea Guiniforte Solari son plus ardent adversaire, de continuer l'hôpital, et, en bon

architecte lombard, Solari revint à l'arc en ogive. Solari étant mort, en 1482, ce fut à Bramante qu'échut le soin de poursuivre les travaux. Il le fit avec un grand respect pour l'œuvre de son prédécesseur, il accepta l'arc ogival employé par Solari pour surmonter les fenêtres et, pour la première fois, et peut-être pour la seule fois de sa carrière, se servit des formes de l'architecture gothique. Mais on retrouve l'inspiration propre du grand artiste dans les ornements si gracieux et si délicats en terre cuite moulée dont il orna les frises et les tympans.

Poursuivis avec assez d'activité pendant la régence et le règne de Ludovic-Le-More, interrompus pendant les guerres, repris et arrêtés de nouveau, les travaux de l'Hôpital Majeur ne furent entièrement terminés qu'en 1534, sous la direction de l'architecte Richini. C'est à lui que l'on doit la façade centrale actuelle ; en outre il remania le portique de Bramante, mais il eut soin de respecter les belles terres cuites exécutées à cette époque.

Beaucoup d'artistes conservaient donc, comme nous venons d'en voir un exemple, les vieilles traditions du style lombard mais quelques-uns savaient par une élégance pleine de charmes et de saveur rajeunir ce qu'il avait de trop archaïque. La Chartreuse de Pavie nous a fourni le type le plus remarquable de cette architecture ; à Milan, on peut citer le portail de l'ancien palais

Vimercati exécuté vers 1458, par un architecte-sculpteur appelé Aristotele da Bologna : une arcade en ogive avec une décoration rampante porte à son sommet la pomme de pin des Sforza avec l'inscription : SI TE FATA VOCANT, rappelant le vœu populaire que Gaspard Vimercati avait été chargé de transmettre à Sforza avant son entrée à Milan, au-dessous le buste en bas-relief de François Sforza et plus bas, d'un côté le médaillon de Jules César DIVVS IVLIVS et de l'autre celui d'Alexandre ALEXANDER. M. Délicate flatterie à l'égard du duc de Milan ainsi placé en compagnie de deux illustres capitaines et charmant mélange d'un principe gothique avec les souvenirs de l'antiquité. Ce joli motif se voit encore aujourd'hui à Milan dans la via Filodrammatica.

Les encouragements ne manquaient pas à ces artistes nationaux. Le duc et la duchesse, voulant réaliser un vœu fait pendant la guerre, font élever à Crémone deux petites églises accouplées sous l'invocation de l'*Incoronata* symbolisant ainsi leur parfaite union. Ils choisissent pour architecte ce Guiniforte Solari qui, comme son compatriote Filippino degli Organi, était un des plus fermes conservateurs de l'ancien style. C'est dans une de ces deux églises que repose le frère du duc François, Gabriel Sforza, le pieux archevêque de Milan ; il est représenté couché sur son tombeau revêtu de ses habits sacerdotaux, les bras croisés sur la poitrine.

La ville de Crémone, ses habitants et ses artistes

avaient des droits incontestables aux faveurs du duc et de la duchesse de Milan. Cette ville avait été donnée en dot à Blanche-Marie Visconti lorsqu'elle devint la femme de François Sforza, il prenait même officiellement le titre de comte de Crémone ; leur mariage avait été célébré dans l'église de Sant-Agostino. A cette occasion on avait vu dans les rues de la ville se déployer un étrange cortège nuptial, car le général vainqueur avait fait accompagner la mariée par deux mille de ses hommes d'armes. C'est encore à Crémone, que sept ans après, Blanche-Marie, surprise par les troupes vénitiennes pendant l'absence de son mari avait frappé d'un coup de lance un soldat qui avait osé crier devant elle : Vive saint Marc. Aussi Crémone fut-elle dotée par la duchesse de nombreuses fondations, entre autres, la belle église de Saint-Sigismond construite en dehors de la ville par Bartolomeo Gadio.

La peinture n'était pas moins favorisée que l'architecture et Sforza se plaisait à faire décorer églises et palais. Il avait donc fait tout ce qu'il lui était possible de faire pour créer autour de lui un centre artistique et littéraire ; le temps seul lui manqua pour l'accomplissement de ce noble dessein. La duchesse, nous l'avons vu, secondait ses efforts et avait certainement le goût des belles choses. Habituée de bonne heure à la vie des camps et aux vicissitudes de la guerre, elle n'était pas coquette pour elle-même, mais elle voulait entourer ses filles de tout le luxe que pouvait

comporter leur situation de princesses. Y a-t-il rien de plus magnifique que le trousseau de la jeune Hippolyte composé par la duchesse en vue de son mariage avec le duc de Calabre Alphonse d'Aragon, fils du roi de Naples; c'était une réunion de toutes les splendeurs de la toilette féminine, vêtements magnifiques, bijoux superbes, l'ensemble du trousseau avait coûté 30 000 ducats, c'est-à-dire à peu près un million et demi de francs. Hippolyte Sforza était du reste une jeune fille accomplie suivant les mœurs et les habitudes de l'époque; elle avait eu pour précepteur et professeur Constantin Lascaris que son père avait accueilli à son arrivée en Italie et qui composa pour elle sa grammaire grecque; on trouvait dans sa bibliothèque des bibles, des livres d'office, des bréviaires et des évangéliaires grecs, les œuvres complètes de Virgile, les Décades de Tite-Live, un catholicon, etc[1]. Elle charmait ses loisirs en copiant des manuscrits, et comble de l'élégance, elle put haranguer en latin le pape Pie II au congrès de Mantoue en 1439[2].

Ces dépenses peut-être exagérées pour des parvenus de fraîche date qui n'avaient pas eu le temps de se constituer un trésor bien garni avaient suscité à la pauvre duchesse de nombreux créanciers; on en a retrouvé la liste et parmi eux on voit un grand nombre d'or-

1. Archives d'État; Milan.
2. Tiraboschi, *Storia della litteratura italiana.*

fèvres et de brodeurs[1]. L'art en général, à la mort du grand Sforza, était donc en voie de régénération dans tout le Milanais.

Cet homme remarquable, agile dans tous les exercices du corps, avait conservé jusqu'à un âge assez avancé la force et la souplesse de la jeunesse. Le pape Pie II qui l'avait vu au congrès de Mantoue, émerveillé de sa verdeur et de son activité écrivait en parlant de lui : *ha quasi sessanta anni ma cavalca come un giovane*; et pendant la grave maladie qui devait l'emporter, la nouvelle de sa mort s'étant répandue dans la ville, il put encore monter à cheval malgré la fièvre et venir en grand équipage de son palais à l'église de Saint-Ambroise afin de rassurer le public. Il succomba à une atteinte d'hydropisie le 8 mars 1466, au comble de la gloire et du bonheur.

D'après les renseignements fournis par l'historien Jean Simoneta, le frère de son secrétaire Cecco, François Sforza était sobre, généreux, prodigue même et partageait volontiers son argent entre les pauvres, ses soldats et les savants ; il repoussait les conseils d'économie de son ami Cosme de Médicis en disant qu'il n'était pas marchand et qu'il tenait surtout à conserver auprès du public une bonne réputation.

Il avait eu de sa femme Blanche-Marie huit enfants : 1° Galeas Marie, né en 1444. — 2° Philippe-Marie,

1. *Archivio storico Lombardo.* Milan, 1876.

comte de Pavie, né en 1447. — 3° Sforza Marie, duc de Bari, né en 1449. — 4° Ludovic Marie dit le More, né en 1451. — 5° Ascanio Marie, né en 1455. — 6° Ottaviano, né en 1458. — 7° Hippolyte, née en 1446 et 8° Elisabeth.

Malgré cette famille déjà nombreuse, Sforza avait eu encore dix enfants naturels qui tous occupèrent des situations importantes, et la bonne duchesse n'avait qu'à se rappeler sa propre origine pour ne pas se montrer trop jalouse des nombreuses paternités de son mari. Un de ces bâtards devint la tige des comtes de Borgo-Nuova, un autre, Christian, fut nommé sénateur, un troisième, Jean-Marie, entra dans les ordres et parvint à l'archevêché de Gênes. Du reste la naissance de la plupart de ces enfants naturels datait d'avant son mariage.

1. — *Galeas Marie* succéda à François Sforza.

2. — *Philippe Marie* qui prenait le titre de comte de Pavie, esprit sage et pacifique, mena à Milan une existence tranquille; il épousa Constance fille de Borso Sforza, comte de Santa Fiora dont il eut une fille mariée à Jean Galeas Visconti; il mourut à Milan en 1492.

3. — *Sforza Marie,* duc de Bari en succession de son père, mourut empoisonné en 1479.

4. — *Ludovic-Marie,* duc de Bari à la mort de son frère. Régent du Milanais puis duc de Milan.

5. — *Ascanio,* cardinal au titre des SS. Vito et Modesto.

6. — *Ottaviano,* mort à dix-huit ans, noyé au passage de l'Adda en 1477.

7. — *Hippolyte* (Ippolita), mariée à Alphonse d'Aragon, devint reine de Naples; elle mourut en 1484.

8. — *Elisabeth* qui épousa le marquis Guillaume de Montferrat, mourut en 1469.

PORTRAITS

Grand, fort, droit dans sa taille, rappelant la vigueur du paysan romagnol auquel il touchait de si près, François Sforza portait toujours, dans ses représentations officielles, l'armure du soldat; c'est ainsi qu'on le voit dans les médaillons ou médailles, portraits les plus fidèles qui soient parvenus jusqu'à nous.

Le beau médaillon de bronze, sculpté en 1455, peut-être par le médailleur Gianfrancesco Enzola, nous le montre armé, coiffé du mortier ducal, la figure complètement rasée comme il était de mode à cette époque, les traits fortement accentués, le nez grand, l'arcade sourcilière très ouverte, les lèvres hautes, le menton épais et les yeux petits; le visage exprime l'énergie, la force, la volonté, les yeux seuls trahissent la ruse. Une longue chevelure encadre cette tête vigoureuse, et par un raffinement d'élégance auquel le guerrier ne dut pas toujours sacrifier, elle se termine sur le col en un rouleau parfaitement frisé. En exergue on lit : FRANCISCUS SFORCIA. VICECOMES DVX MEDIOLANI EC [1].

1. Voir en tête de la partie historique.

La médaille signée : OPVS SPERANDEI, bien qu'elle ne soit pas datée donne la même impression du personnage que le médaillon. Sforza vu de trois quarts est couvert de son armure, il est tête nue, le front haut et découvert, les traits paraissent plus creusés, plus marqués que dans le médaillon ce qui doit faire supposer, eu égard au talent et à la fidélité du médailleur, que ce portrait aurait été fait à une époque postérieure. Au revers, Sperandio a représenté une église en forme de temple avec trois dômes, frontons, corniches et arcades dans le style purement renaissance du temple de Sigismond Malatesta à Rimini. Sperandio avait gravé les médaillons de presque tous les membres de la famille Sforza de Pesaro.

Le célèbre médailleur Pisanello nous a donné aussi de François Sforza un beau portrait. C'est toujours la même tête expressive et énergique ; il est coiffé du mortier, le corps couvert de son armure. En exergue : FRANCISCVS SFORTIA VICECOMES MARCHIO ET COMES AC CREMONE. Au revers : une tête de cheval, une épée nue et trois volumes avec la signature : OPVS PISANI PICTORIS, car Pisanello bien qu'habile graveur était également peintre de mérite. Cette médaille a dû être faite vers 1445 ou 1448 époque à laquelle Sforza prenait le titre de comte de Cremone que lui avait apporté en dot Blanche-Marie sa femme, et celui de vicomte de la Marche que lui avait précédemment conféré le pape.

Ambrogio Foppa, dit Caradosso, a gravé du duc

de Milan une belle médaille représentant Sforza vu de profil à gauche, tête nue, le buste cuirassé ; ses cheveux sont élégamment bouclés et la finesse de la gravure permet d'apprécier la noblesse, la fermeté et l'énergique expression des traits du modèle : en exergue : FRANCISCVS SFORTIA VICECOMES DVX MIL QVARTVS. Au revers, l'entrée triomphale de Sforza à Milan ; le duc est représenté à cheval sous un dais porté par des soldats, le peuple s'agenouille sur son passage ; dans le fond de ce véritable tableau une belle porte à arcade indique l'entrée de la ville. En exergue : CLEMENTIA ET ARMIS PARTA, conquise par les armes et la clémence. Témoignage d'admiration et de piété filiale car cette médaille a été faite sur l'ordre de Ludovic le More entre les années 1480 et 1490 époque à laquelle Caradosso se trouvait au service de Ludovic Sforza régent du Milanais. A cette même époque Caradosso grava l'effigie du duc François sur diverses pièces de monnaie[1].

On conserve au Musée du Bargello à Florence, un beau bas-relief de marbre rectangulaire représentant le le buste de François Sforza, l'auteur en est inconnu, mais les relations intimes du duc de Milan avec Cosme

1. Alf. Armand, *Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*. Paris, Plon, 1883.
Alex. Hesse :
Collection Valton.
Collection G. Dreyfus.
Bib. Nat. de Paris. Cabinet des médailles.
Florence. Musée du Bargello.

de Médicis, la finesse et la délicatesse du travail, pourraient faire reconnaître dans ce portrait le ciseau d'un des plus habiles sculpteurs de cette époque, peut-être Filarete ou Michelozzi. François Sforza est tête nue et laisse voir la calvitie qui en a envahi tout le sommet, les cheveux frisés et bouclés retombent en arrière. Les traits du visage sont fortement accentués, l'œil est d'une expression intense, malice et ruse, quelques rides accompagnent les tempes, le menton et la nuque sont un peu envahis par la graisse, le vêtement est un beau damas broché avec bordures de fourrure. Ce portrait n'a rien d'officiel et peut avoir été fait d'après nature pour être donné à un ami vers 1460.

Nous connaissons peu de portraits peints de François Sforza, cependant le Borgognone l'a représenté dans une de ses grandes compositions de la Chartreuse de Pavie, assistant, agenouillé en face de Ludovic le More, au Couronnement de la Vierge. Bonifacio Bembo a également peint le duc agenouillé, vis-à-vis de sa femme, dans un tableau d'autel commandé par la duchesse pour l'église des Augustins à Crémone, tableau transporté à Milan au musée Brera. Si à ces deux portraits on ajoute le médaillon peint bien postérieurement par Bernardino Luini, compris dans la suite des personnages de la famille Sforza exposée au musée du Castello, nous aurons épuisé cette courte liste, car le portrait peint par Vincenzo Foppa pour orner le palais de Cosme de Médicis est détruit depuis longtemps.

Le miniaturiste Fr. Antonio da Monza a donné dans « La Sforziade », manuscrit que possède la Bibliothèque Nationale de Paris, un très beau portrait de François Sforza à cheval ; cette remarquable page a été reproduite en photographie pour servir de frontispice au présent ouvrage. Dans un autre manuscrit conservé à la même bibliothèque, comprenant l'histoire en vers de François Sforza, on voit à la première page dans une lettre majuscule le portrait du duc de Milan. Ces deux livres ont été écrits et décorés pour être offerts à Ludovic le More.

Le portrait de la duchesse Blanche-Marie nous est donné dans le célèbre livre consacré aux *Femmes illustres* par Fra Jacoppo Filippo Foresti de Bergame, imprimé en 1497. Ce portrait est gravé sur bois dans le texte, cette femme au regard franc et énergique est vêtue d'un riche costume et sa tête est fort soigneusement coiffée. Dans le texte l'auteur dit qu'elle avait un teint d'une blancheur éclatante, des joues roses, de grands yeux noirs très brillants, que son maintien était plein de dignité, que sa physionomie était empreinte d'une gravité mêlée de douceur. Dans la gravure la princesse tient à la main le bâton de commandement destiné à rappeler qu'elle gouverna la marche d'Ancône au nom de son mari et qu'elle défendit Crémone contre les Vénitiens.

On voit le buste de Blanche-Marie Visconti sculpté sur la façade de l'Hôpital Majeur; sur la porte du palais

de Cosme de Médicis au Musée archéologique et à la Chartreuse de Pavie, au-dessus de la porte du lavabo des moines.

Il n'existe aucune médaille reproduisant les traits de Blanche-Marie Visconti.



PORTRAIT DE GALEAS-MARIE SFORZA, Duc de Milan:
Par Ant. del Pollaiuolo.
Galerie des Offices à Florence.

CHAPITRE II

GALEAS MARIE SFORZA

DUC DE MILAN

1466-1476

Au moment même où mourait François Sforza, sa veuve Blanche-Marie, malgré sa douleur, assembla le conseil au milieu de la nuit et fit prendre les mesures nécessaires à la tranquillité de la ville. En même temps elle envoyait des ambassadeurs au roi de Naples, aux Florentins, au pape Paul II et aux Vénitiens pour leur faire part de la mort de son mari et leur demander de reconnaître son fils aîné comme duc de Milan. Ainsi cette femme, fidèle épouse, tendre mère, défenseur énergique de ses biens, était également politique avisée, car ce fils n'était pas auprès d'elle et de graves compétitions pouvaient survenir tant à l'extérieur qu'au sein même de sa famille.

Galeas Marie était en France. Les rapports intimes et affectueux qui existaient depuis longtemps entre le roi

de France Louis XI et François Sforza devenu duc de Milan, avaient créé entre eux une sorte d'alliance, une entente cordiale ; aussi, lorsque la guerre dite « du Bien public » éclata en France entre le roi et les grands feudataires de la couronne (1465), Louis XI recourut à l'assistance de Sforza et le duc lui envoya une armée commandée par son fils Galeas Marie. Le traité de Conflans mit fin à la guerre, mais Galeas Marie n'avait pas encore quitté la France lorsque lui parvint la nouvelle de la mort de son père. Laissant alors le commandement des troupes à Jean Pallavicini, il se hâte d'accourir. La haute sagesse de sa mère avait paré à toutes les difficultés et le 20 mars, Galeas Marie pouvait faire une entrée solennelle à Milan aux acclamations de toute la population.

Tout d'abord, le nouveau duc réclame aux Florentins le subside qu'ils avaient coutume d'envoyer à son père, puis l'ayant obtenu, il vient se mettre à la tête de leur armée pour combattre les ennemis séculaires, les Vénitiens auxquels s'était joints les exilés de Florence. La présomption et l'audace de Galeas Marie effrayait les Florentins, aussi l'invitèrent-ils à quitter l'armée sous prétexte de le voir assister à Florence à des fêtes données en son honneur. Peu après, il est rappelé à Milan par les entreprises que faisait sur ses états le duc de Savoie, mais grâce à l'entremise du roi de France la guerre put être évitée.

Si tous les états italiens avaient reconnu Galeas Marie

comme duc de Milan, il n'en était pas de même de l'empereur Frédéric III; il déclarait que les Sforza n'étaient que des usurpateurs et que le seul duc de Milan était lui-même, puisque le duché relevait directement de l'Empire. Ces prétentions n'inquiétaient guère Galeas Marie qui pouvait leur opposer l'appui du roi de France dont il s'était fait un puissant allié et Louis XI payait bientôt les services rendus par le jeune prince en lui faisant faire un mariage inespéré.

Le 6 juillet 1468, le duc de Milan épousait la princesse Bonne, fille de Louis Ier de Savoie, sœur du duc régnant Amédée IX et sœur également de la reine de France Charlotte de Savoie. Louis XI avait disposé de cette princesse élevée à la cour de France comme si elle lui eût appartenu, sans consulter le pauvre Amédée devenu épileptique et imbécile, car la Savoie, sous la régence de la terrible Yolande, femme d'Amédée et sœur de Louis XI se trouvait véritablement placée sous la tutelle de la France. Par ce mariage, le fin politique qu'était le roi se constituait ainsi un appui sérieux au delà des Alpes, car les troubles qui agitaient à cette époque le duché de Savoie lui permettaient d'apercevoir un moyen d'en réclamer la réunion à son royaume[1].

1. Le duc Amédée VIII de Savoie avait épousé Anne de Chypre, princesse tellement célèbre par sa beauté que les contemporains l'avaient surnommée « la belle des belles », aussi leur fils Amédée IX était-il « beau autant qu'homme peut être ». Sa femme Yolande sœur de Louis XI était laide mais elle était énergique et peu scrupuleuse, aussi dévote qu'ambitieuse elle chevauchait avec ses gentilshommes tandisque son mari s'entourait de ses chapelains. Ils eurent dix enfants parmi lesquels il faut compter la

Galeas Marie avait bien recherché avant son départ pour la France la main de la jeune princesse Dorothée de Gonzague, fille du marquis Louis de Mantoue, il y eut même promesse de mariage, mais ce projet fut bien vite abandonné en présence d'un avenir beaucoup plus brillant. Certains écrivains ont prétendu que Galeas Marie avait réellement épousé Dorothée, puis l'aurait répudiée et même l'aurait fait empoisonner. Il ne faut pas admettre ces crimes inventés après coup et sans preuves pour noircir la mémoire d'un prince détesté. La conduite de Galeas Marie, en cette circonstance, parut toute naturelle, suivant les mœurs de l'époque, et ne donna lieu à aucune complication diplomatique.

Galeas Marie avait envoyé en France le peintre Zanetto Bugato faire le portrait de la princesse avec ordre de le lui rapporter. Bonne avait été agréée de son futur époux, et Tristan Sforza un des enfants naturels de François Sforza partait pour la France avec mission d'épouser la princesse par procuration, la cérémonie eut lieu au château d'Amboise. Tristan était alors un seigneur d'une certaine importance, son mariage avec Béatrix, fille natu-

très sainte Loyse de Savoie. Si Bonne ressemblait à son frère, elle devait être belle, si elle tenait de sa mère, elle devait être énergique et fière, qualités qui devaient convenir au fils de François Sforza.

Pendant la maladie de son mari, Yolande partagea la régence avec les frères du duc mais après sa mort elle continua de gouverner le duché de Savoie pour son fils Philibert âgé de huit ans. Elle mourut en 1478. Pendant tout ce temps la Savoie avait été sous la tutelle de la France. Philippe II, le quatrième héritier d'Amédée IX fut le père de Louise de Savoie mariée à Charles duc d'Angoulême et mère du roi François Ier.

turelle du marquis d'Este, Nicolas III (1454), lui avait donné une haute situation. Bonne devait arriver en Italie en débarquant à Gênes et de là passer par Pavie pour se rendre à Milan[1].

Après ce mariage, l'orgueil d'une si étroite parenté avec un des plus puissants monarques de la chrétienté venant s'ajouter aux dispositions particulièrement vaniteuses de Sforza, sa présomption ne connut plus de bornes. Loin d'écouter les conseils de sa mère qui s'était toujours montrée dévouée à ses intérêts, il la maltraita et ses brutalités prirent un tel caractère de violence que la pauvre duchesse fut obligée de quitter Milan et de se retirer dans sa bonne et fidèle ville de Crémone. Elle y mourait quelques mois à peine après son arrivée, le 14 octobre de cette même année 1468.

Fut-elle empoisonnée? La preuve ne peut en être faite. Il est bien difficile d'admettre qu'un fils, quelque vicieux et cruel qu'il fût devenu plus tard, ait dès cette époque songé à commettre un tel forfait. Cependant l'opinion des historiens est unanime à cet égard, Cristoforo da Soldo, Antoine Galli et Corio, qui avait été dans sa jeunesse page de Galeas Marie, n'hésitent pas à l'accuser, dans la crainte disent-ils, que la duchesse ne livrât la ville aux Vénitiens. Mais il faut tenir compte

1. On trouve dans les comptes de sire Jehean Briconet receveur général des finances ès pays de langue d'oil pour l'année finie en septembre 1468 : « Ledit Jehean Briconet 1 114 liv. 5 s. 6 d. pour la dépense de maître Tristan frère naturel du duc de Milan et de ceux de sa compagnie venus en ambassade de par ledit duc devers le Roy, touchant le mariage du duc avec Madame Bonne de Savoie sœure de la Royne. »

de ce que ces auteurs écrivaient postérieurement à la mort de Galeas Marie, et qu'alors on avait pu se faire une telle idée de sa scélératesse qu'on n'hésitait plus à charger sa mémoire de tous les crimes[1].

Si Galeas avait pu établir dans le Milanais un gouvernement régulier, il ne savait, en ce qui le concernait, qu'allier le faste à la cupidité. Fantasque et volontaire, il lui prenait parfois des idées extraordinaires qu'il fallait satisfaire de suite : un jour, il commande dix médaillons en or pesant chacun trente-cinq kilogrammes de métal, cinq à son effigie, cinq à celle de sa femme[2]; une autre fois, il fait travailler nuit et jour les peintres qu'il employait au Castello.

En 1472, pour célébrer la fête de Noël il avait commandé un service d'argenterie d'une telle importance qu'on ne trouva pas à Milan assez d'argent en barres pour le confectionner, et Matteo de Clivate, l'orfèvre qui consentit à le fabriquer, dut s'adjoindre tous ses confrères de Milan et compléter le métal manquant en faisant fondre des pièces de monnaie. Mais la plus extravagante de toutes ses actions est sans contredit le fameux voyage qu'il fit à Florence en compagnie de la duchesse pendant l'année 1471. Il voulait disait-il accomplir un vœu, mais en réalité il ne cherchait qu'à éblouir ces braves marchands florentins auxquels il ne

1. Cristoforo da Soldo, *Istoria Bresciana*. — Antonii Galli, *Comment. Rer. Genuens.* — Bernardo Corio, *Ist. Milan.*
2. Voir plus loin, Portraits.

craignait pas cependant de demander des secours en argent.

Ce voyage raconté par tous les historiens et chroniqueurs et si sévèrement jugé par Machiavel, est resté légendaire : douze chars couverts de drap d'or, cinquante haquenées pour la duchesse, cinquante chevaux pour le duc, une garde formée de cent hommes d'armes et de cinq cents fantassins, cinquante estafiers, une meute de cinq cents couples de chiens, luxe héréditaire à la cour de Milan, un nombre considérable de faucons, avec toute la vénerie et la fauconnerie, formaient un immense cortège. A la suite venaient des seigneurs, des dames, des pages et des valets et plus de deux mille cinq cents chevaux. Après un séjour à Florence où les jeunes Laurent et Julien, fils de Pierre de Médicis, pour répondre à cette grossière exhibition d'une pompe presque barbare, surent étaler aux yeux des Milanais toutes les beautés artistiques et les chefs-d'œuvre que renfermait la ville, Galeas revint à Milan, mais il voulut se faire admirer dans son splendide équipage par les habitants des villes de Lucques et de Gênes. A Lucques, les choses se passèrent assez convenablement, mais à Gênes, la réception fut loin d'être cordiale et les Génois ne dissimulèrent pas l'aversion qu'ils éprouvaient pour ce nouveau maître, fils indigne de celui auquel ils s'étaient donnés.

Néanmoins les Génois avaient préparé des fêtes, mais Galeas, de son côté, leur témoigna un tel mépris en

refusant les logements qui lui avaient été destinés, en paraissant au milieu d'eux couvert de vêtements d'une simplicité affectée, et surtout en disparaissant lui et sa suite au bout de trois jours comme des fugitifs, que le mécontentement des Génois fut excité au plus haut degré. Rentré à Milan, Galeas pour tenir en respect cette cité agitée voulut la faire séparer en deux parties par une grande muraille fortifiée. Cet ordre et son commencement d'exécution mirent le comble à la fureur des citoyens ; de là à une révolte il n'y avait qu'un pas. Elle éclata en effet, mais la sagesse des sénateurs et la fermeté du gouverneur Guido Visconti vinrent à bout de calmer les esprits et de faire tout rentrer dans l'ordre. L'amnistie publiée par le Sénat et ratifiée par le duc, malgré les accès de fureur auxquels il s'était livré, mit fin à cette sédition.

A Milan, où Galeas séjournait presque toujours, ses vices s'exerçaient sans contrainte, et toutes les classes de la société en étaient victimes, car à son orgueil, à sa vanité, à sa pusillanimité, à sa cruauté même, étaient venues se joindre la débauche, la méchanceté, la haine et la cupidité.

Bel homme comme tous les Sforza, habile à tous les exercices du corps, beau parleur, élégant dans ses manières, Galeas Marie savait attirer en inspirant la confiance, mais il se plaisait à abaisser ses favoris autant et plus encore qu'il ne les avait élevés. Sa fantaisie lui dictait ses lois et sa cruauté s'exerçait à les

appliquer; il laissa mourir de faim ou fit enterrer vivants des malheureux dont le seul crime était de lui avoir déplu. Ce portrait quelque exagéré qu'il puisse paraître doit être cependant véridique car il a été tracé par l'historien Corio qui avait été son page[1].

Avec un caractère aussi dépravé, Galeas se faisait un jeu, sinon un plaisir et même une gloire de porter le déshonneur dans toutes les familles. S'il s'élevait des plaintes ou des cris de haine, il ne les entendait pas. Ce mépris de tout frein, cette satisfaction donnée à toutes ses passions finirent par suggérer dans quelques esprits la plus belle des conjurations que cette époque, féconde cependant en semblables épisodes, ait vu se former et réussir; curieux résultat de l'amour de l'antiquité romaine poussé peut-être à l'excès et de l'admiration enthousiaste pour les actions de ses grands hommes. Tous les détails de ce mémorable événement ainsi que les sentiments qui ont guidé les acteurs du drame ont été révélés dans un rapport fait par l'un d'eux.

Colas de Montani ou Montano, philosophe et lettré, avait ouvert, en 1446, à Milan, une école d'éloquence; nourri des études de l'antiquité, il détestait la tyrannie et ne se faisait pas faute de le dire; la plupart des jeunes gentilshommes de la ville, attirés par son talent, suivaient avec assiduité ses leçons et acceptaient

1. Bernardino Corio, *Istoria Milanese*.

les principes qu'il s'attachait à développer. Trois d'entre eux, Girolamo Oligiati, Carlo Visconti, et Andrea Lampugnani appartenant à des notables familles du Milanais, voulurent mettre ces principes en pratique; ils résolurent de délivrer leur patrie d'un joug qui leur faisait horreur et de faire périr le tyran. Ils se lièrent par des serments et fixèrent l'exécution de leur complot au jour de la fête de saint Etienne; ce jour-là le Duc avait coutume d'aller entendre la messe dans l'église consacrée à ce saint martyr. A peine arrivé au pied de l'autel, il fut entouré par les conjurés et tous trois le frappèrent en même temps. Galeas Marie tomba mort en poussant un cri. Lampugnani et Visconsti furent pris et tués dans l'église même par les gardes qui accompagnaient le Duc, Oligiati seul put se sauver, mais bientôt il fut livré à ses juges.

Il faut lire la relation détaillée de cette conjuration, écrite quelques jours après son arrestation par Girolamo Oligiati lui-même, pour juger de l'élévation des sentiments auxquels ces jeunes gens avaient obéi, et comprendre que le seul désir de délivrer Milan et leur patrie d'une tyrannie détestée avait armé leurs bras[1].

Les Sforza n'avaient plus rien à envier aux Visconti; de même que Jean-Marie Visconti était tombé sous le poignard des conspirateurs sur les marches de l'église

1. Joseph Repamonti, *Hist. Mediol*, LVI, p. 657.
Bernardino Corio, *Istor. Milanese.* — Corio se trouvait parmi les pages qui entouraient le duc au moment de son assassinat.

de San Gottardo, en 1412, de même Galeas Marie Sforza mourait en expiation de ses forfaits et de sa cruauté le 26 décembre 1476.

Malgré tous ses vices, Galeas avait pu, grâce à la sage administration de son ministre Cecco Simoneta, l'ancien secrétaire de son père, établir dans tout le Milanais une subordination rigoureuse et faire rendre par les tribunaux la justice avec exactitude.

TRAVAUX D'ART

Le duc Galeas Marie, sans pouvoir passer pour un protecteur éclairé des arts, bien que dans sa jeunesse il eût appris le dessin sous la direction du peintre Francesco Binasco, continua à faire travailler les artistes que son père avait attirés à Milan. Laissant à sa mère, après son mariage, la jouissance du vieux palais de Corte, il commença par habiter le château de Monza dont il avait fait décorer les salles par Bonifazio Bembo, puis il revint à Milan, et en attendant que le Castello de la Porta Giovia pût être mis à sa disposition, il s'installa dans une petite maison appelée le Casino, située au milieu du grand parc du Giardino auprès d'un cours d'eau et accompagnée d'un poulailler et d'un colombier. C'est dans cette modeste résidence champêtre que celui qui devint plus tard le somptueux et vaniteux Galeas passa les premiers temps de son union avec Bonne de Savoie. En souvenir de ces heureux moments il fit donation, en 1470, à la duchesse, du Casino et ses dépendances.

Mais déjà il entrevoit que l'ampleur du Castello doit mieux convenir à sa magnificence et il rêve d'en faire

un séjour de splendeur, aussi le pauvre Bartolomeo Gadio, l'intendant général de son père auquel il avait confirmé ses fonctions, doit-il redoubler d'activité pour le satisfaire. En 1469, on peignait les salles de réception et la chapelle située près de la Salle verte. Le duc assigna 1 000 ducats d'or pour ces travaux. Grand amateur de chevaux, le duc ordonna la construction d'une écurie qui puisse en contenir quatre-vingt-dix et agrandit encore le grand parc. A l'intérieur du château, il s'occupe de la décoration des salles, les fait tendre de velours cramoisi, y place son portrait et celui de sa femme, fait représenter des sujets de chasse avec tous les personnages de sa cour, fait décorer la chapelle, et charge de tous ces travaux, sous l'œil vigilant de l'inévitable Gadio, les peintres Vincenzo Foppa, Cristoforo Moretto, Bonifacio Bembo, Pietro dei Marchesi, Gottardo Scotti, Ambrogio Fossano dit le Borgognone, Stefano de' Fedeli, Constantino Zenone da Vaprio, et Giovanni da Montorfano.

Pressé de jouir de cette magnifique résidence, il mobilise cette escouade d'artistes, et il lui faut obéir avec promptitude, aussi décrète-t-il : « Nous voulons que soient peintes ces salles avant la fête de Noël, et il faudra travailler de jour et de nuit, l'accès en sera permis aux peintres durant la nuit moyennant qu'ils ne portent pas sur eux autres armes que les instruments de leur travail. » Lui-même dirige les travaux, mais ils se ressentent de son manque de goût et de l'af-

fectation qu'il apporte dans toutes les manifestations extérieures ; dans une salle, ce sont des écussons sur fond vert, dans une autre des lys et des étoiles sur fond bleu. Autre part il fait exécuter un programme bizarre: au milieu de forêts peuplées de cerfs et de daims, le duc, à cheval, l'épée à la main, entouré de ses courtisans, se prépare à tuer un cerf que les chiens tiennent aux abois ; une autre salle devait contenir les portraits de tous les membres de sa famille depuis Jean Galeas Visconti et Isabelle de France, sa femme, Philippe-Marie Visconti, François Sforza et Blanche-Marie, son propre portrait et celui de Bonne de Savoie, puis ceux de leurs enfants Bianca Maria, Alexandra, et Hermès avec la nourrice, les marquis de Montferrat et de Mantoue figuraient également dans cette galerie de famille, enfin on y voyait, on ne sait trop pourquoi, saint Roch et saint Hermès. Il est bien regrettable que tous ces portraits en partie peints du vivant des personnages aient été détruits.

Grand amateur de chasse au faucon, Galeas veut affecter le plus grand luxe à sa fauconnerie : les murs en seront tendus de velours vert, brodés de tous côtés de deux mouchoirs liés ensemble, emblèmes des Visconti, et des armoiries particulières du duc, les perchoirs seront également tendus de velours et brodés à ses armes ; aucune dépense ne lui coûte pour satisfaire ses fantaisies.

Galeas dépensa en une seule année 16 000 ducats

pour ses chasses. Dans le budget du duché de Milan pour l'année 1473, le traitement des fauconniers figure pour 3000 ducats, celui des veneurs et l'entretien des chiens pour 2000 (Corio, *Istoria Milanese*).

Le premier jour de janvier de l'année 1470, il prend possession de son château et convoque les principaux citoyens de Milan à venir lui prêter solennellement le serment de fidélité. L'appartement ducal se composait, tant au rez-de-chaussée qu'au premier étage, d'une suite de grandes pièces communiquant entre elles par des portes ; deux escaliers extérieurs et un troisième pris dans l'épaisseur des murs de la tour d'angle permettaient d'en assurer l'accès. Ce séjour était triste cependant car la vue de ces appartements était masquée par la grande muraille d'enceinte et les fenêtres en étaient closes la nuit et le jour par de fortes toiles.

On est surpris de constater à côté du luxe déployé dans l'ornementation de cette habitation, son manque absolu de confort et l'extrême simplicité d'existence de la famille ducale ; ainsi, tous les lits étaient facilement démontables et portatifs et la chambre dans laquelle on avait couché la nuit pouvait servir au matin de salle de conseil ou de réception. Pour les fêtes données au Castello à l'époque du mariage de Galeas Marie, Gadio dut emprunter les tapisseries que possédaient quelques familles nobles ; le dais sous lequel marchèrent les deux époux était l'ancien dais des Visconti, il était déposé au

palais de Corte, aussi fallait-il aller le chercher et le rapporter chaque fois qu'on en avait besoin pour quelque cérémonie; on attendit jusqu'en 1474 pour en faire un neuf qui restât au Castello. Et cependant, malgré cette sorte de dénûment, le Castello reçut à cette époque quelques hôtes de distinction parmi lesquels on peut citer Frédéric, fils du roi de Naples, Ferdinand, Rainaldo d'Este, le sire de Commines, le marquis de Mantoue, le cardinal Pietro Riario; c'est au Castello qu'eut lieu, en 1473, le mariage de Girolamo Riario, neveu du pape Sixte IV et frère du cardinal, avec la célèbre Catherine Sforza, fille naturelle de Galeas et celui de Blanche-Marie avec le duc de Savoie, Philibert Ier.

Toute autre était la recherche apportée aux vêtements à la cour de Galeas Marie et souvent les habits des courtisans, aussi bien ceux des hommes que ceux des femmes, étaient faits avec les soieries les plus belles, les brocarts d'or, les riches velours et les fourrures les plus rares. Le duc n'hésitait pas à faire venir de chez le bon faiseur à Paris les gants parfumés et toutes les nouvelles créations du luxe et de la mode.

Ce voluptueux aimait passionnément la musique; aussi avait-il créé une véritable chapelle ducale composée de quarante artistes, moitié chanteurs moitié joueurs d'instruments, tous revêtus d'un bel uniforme de velours; ce qui ne l'empêchait pas de faire venir en 1475 deux Allemands, célèbres joueurs de luth et de viole; il avait même un tel désir de les entendre qu'il

écrivait « qu'ils viennent avec leurs instruments et qu'ils ne se grisent pas demain, quant au reste de l'année nous leur octroyons le droit de faire à leur guise pourvu que demain ils soient sobres. »

Galeas Marie marchait toujours escorté de ses gardes habillés de riches vêtements brodés aux emblèmes du duc et portant un étendard peint par un artiste en renom, Constantino da Vaprio. Quand il se déplaçait, cent chevaux et vingt-cinq mulets l'accompagnaient pour son service particulier ; cent soixante chevaux pour les chambellans, les gardes et les pages ; huit pour les deux chapelains, huit autres pour les médecins ; trente-deux pour le service des offices et cuisines, etc. ; en tout plus de cinq cents chevaux et mules. Tel était le plus simple appareil dont s'entourait Galeas chaque fois qu'il quittait Milan ; il y avait loin de ce luxe presque asiatique à la simplicité toute guerrière dont savait se contenter le grand François Sforza.

La principale cérémonie dans laquelle le duc aimait à faire parade de sa pompe militaire était la fête de saint Georges, le 24 avril. Ce jour-là, il allait en procession solennelle du Castello au Dôme pour entendre la messe et faire bénir les étendards. En cette occasion il s'attachait à déployer un véritable faste, et il s'en montrait si glorieux qu'il avait fait représenter cette procession divisée en quatre tableaux sur les murs de la grande salle dite de « la Balla » au Castello.

Il aimait naturellement à donner des fêtes dans ses

appartements, mais le premier jour de mai était consacré à une réunion champêtre dans le parc du Giardino à laquelle le duc et la duchesse conviaient toutes les dames de la ville. Jamais Galeas ne manquait de faire la cérémonie de « la Bûche » la veille de Noël : elle consistait à brûler dans une grande cheminée une énorme buche de bois entourée de lauriers et de genévriers en présence de toute la famille ducale, après quoi on se réunissait autour de la table sur laquelle était servi un somptueux repas. Cette cérémonie avait lieu tantôt au Castello, dans la salle « della capella » ou dans la « salle verte », ainsi nommée parce qu'elle était décorée de verdures et de fleurs peintes sur les murailles, tantôt à Pavie ou à Vigevano suivant le caprice du prince, aussi, le brave Gadio, auquel incombait le soin de faire les préparatifs de la fête, les faisait organiser à la fois dans les trois résidences pour ne pas être pris au dépourvu.

Jacopo Simoneta qui tenait un *Diario* fidèle de tout ce qui se passait à la cour, note que la veille de Noël 1474, le duc avait convoqué Madonna Duchessa, ses enfants, ses frères, les feudataires et les gentilshommes en l'honneur de la solennité de la Bûche qui devait avoir lieu au Castello dans la Salle verte. Cette même cérémonie avait été accomplie par le duc et sa famille le 24 décembre 1476 avec un appareil splendide ; le lendemain Galeas Marie était assassiné[1].

1. Nous devons tous ces détails sur la vie intime de Galeas Marie Sforza

Le vieux château de Pavie, reconstruit vers 1360 par le duc Jean Galeas Visconti, avait pu rivaliser de magnificence avec le Castello de Milan, mais il était alors fort délabré. Pour le remettre en état d'être habité le duc fit dresser dès les premiers temps de son mariage un projet complet de restauration et d'embellissement par deux artistes de Crémone, que lui avait recommandés sa mère, l'architecte Bartolomeo Gadio et le peintre Bonifacio Bembo; la dépense devait s'élever à la somme de 7880 ducats d'or. Ces travaux furent immédiatement entrepris. Les peintures conçues dans le même esprit que celles du Castello représentaient : dans une des salles, la duchesse Bonne jouant au ballon avec les dames de sa suite ; dans la pièce voisine, une véritable ménagerie, lions, tigres, léopards, cerfs, sangliers ; la grande salle de réception était décorée de tournois, de chasses, de pêches; autre part, on voyait le duc donnant audience à des ambassadeurs; Bonne de Savoie débarquant à Gênes; la rencontre des deux fiancés ; leur entrée à la cathédrale, etc. Dans la chapelle, il n'y avait qu'un seul tableau placé sur l'autel mais les voûtes étaient étoilées d'or sur fond d'azur. Comme on le voit la part du peintre était considérable et dénotait ce même goût d'ostentation que Sforza apportait à toutes ses conceptions. Ces travaux furent continués après la mort de Galeas Marie et tous les peintres depuis Berna-

à l'habile restaurateur du Castello de Milan, l'architecte Luca Beltrami *La vita nel Castello di Milano al tempo degli Sforza.*

dino Rosso, Pisanello, Foppa y avaient concouru; à côté des faits mémorables de l'histoire des ducs de Milan, d'innombrables portraits reproduisaient les traits des personnages remarquables. Jean Galeas Visconti avait rassemblé dans ce château une nombreuse bibliothèque contenant des manuscrits qu'il faisait rechercher ou copier au loin et dont Pétrarque devint le conservateur; il y avait aussi un musée d'armes. Le roi Louis XII, devenu duc de Milan, ne se fit pas faute de puiser dans ces trésors pour enrichir ses propres collections.

Au reste, ces décorations ont disparu depuis longtemps, et le vieux château transformé en caserne ne porte plus trace de toutes ces splendeurs; nous ne sommes informés de leur ancienne existence que par les recherches de quelques critiques avisés tels que Caffi, Müntz et Calvi[1].

Dans les anciennes archives de l'église San Fedele, aujourd'hui réunies aux archives d'État à Milan, on trouve un intéressant relevé de tous les travaux exécutés d'après les ordres et sous l'inspiration du duc Galeas Marie avec le chiffre des dépenses correspondantes : elles s'élèvent à une somme considérable mais cette prodigalité ne fit éclore aucun œuvre de grand mérite :

1. Caffi, *Il Castello di Pavia*. Extrait de l'*Archivio Storico Lombardo*, 1876.
E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*.
Calvi, *Notize sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*.

1469. Façade du Broletto via Orefici ou palais del Vicario.	1 698	l. imp.
Peinture d'une salle..	831	—
Solde pour les peintures de l'ancien palais ducal, palais di Corte..	1 469	—
Peintures devant être exécutées au Palais de Pavie selon le projet de Bembo.	32 250	—
1471. Peinture des salles supérieures du Castello de la Porta Giovia à Milan.	21 600	—
Peinture à l'église de S. M. delle Grazie à Vigevano par Zanetto Bugato..	1 992	—
Chapelle du Castello di Milano.	5 772	—
Tableau exécuté dans cette chapelle par Ambrogio da Fossano (Borgognone).	774	—
	66 294	l. imp.

Ce qui équivaut environ à 1 300 000 lires italiennes. Il fit aussi restaurer la vieille église de saint Celse dont il confia la décoration à Zanetto Bugato en 1475.

Galeas eut cependant une pensée qui l'honore; il voulut faire élever à son père un monument triomphal et chargea de son exécution les deux frères Cristoforo et Antonio Mantegazza, sculpteurs de talent établis à Milan; ils avaient déjà donné des preuves de leur mérite en construisant au Castello une gracieuse loggia, en travaillant à la façade de l'église de Saint-Sébastien à Milan et aux décorations de la Chartreuse de Pavie. Les Mantegazza proposèrent donc de sculpter une statue équestre de François Sforza en bronze doré et de la placer sur un piédestal devant l'entrée du Castello. Cette proposition fut adoptée mais la mort du duc vint renverser tous ces projets.

Il est surprenant que malgré ses écarts et ses brutales satisfactions, Galeas Marie ait toujours vécu en bons termes avec sa femme : les six enfants issus de cette union en sont une preuve irrécusable. Ils se nommaient : Alexandre, Bianca Maria, Anna, Carlo, Ermes et Jean Galeas.

1° Alexandre, créé pronotaire par le pape Innocent VIII, abandonna la carrière ecclésiastique pour prendre le métier des armes et s'engagea comme capitaine au service du roi d'Aragon ; il fut appelé à défendre sa sœur Catherine à Forli contre Cesar Borgia ; il est fait prisonnier par les Français avec le cardinal Ascanio.

2° Bianca Maria. Mariée en premières noces à Philibert Ier duc de Savoie, épousa plus tard, 30 novembre 1493, l'empereur Maximilien.

3° Anna, devint la femme d'Alphonse Ier d'Este, duc de Ferrare.

4° Carlo, mourut en bas âge.

5° Ermes, né à Pavie en 1470. Accompagna sa sœur comme ambassadeur pour la conduire auprès de l'empereur Maximilien ; fait prisonnier avec le cardinal Ascanio, il est délivré par l'intermédiaire de Bianca-Maria.

6° Jean Galeas, qui devient duc de Milan.

En outre de ces six enfants légitimes, Galeas Marie laissait aussi quatre enfants naturels : *Chiara,* mariée en premières noces à Pierre, Comte de Verme, puis à Fregosino Fregoso ; *Galeazzo,* comte de Melzo, fait prisonnier avec le cardinal Ascanio. *Ottaviano,* créé, en 1497, évê-

que de Lodi, gouverna le Milanais pour le duc Maximilien après le départ des Français, en 1512, promu par Léon X, évêque d'Arezzo, se retira à Milan sous Charles-Quint. *Catherine,* morte à Florence, en 1509, épouse : 1° Girolamo Rario, 2° Giacomo Feo de Savone, 3° Giovanni de Médicis.

PORTRAITS

En dehors du beau portrait que nous donnons ici, attribué à Antonio del Pollaiuolo et conservé à la Galerie des Offices, à Florence. Les portraits peints du duc Galeas Marie sont tous disparus ou détériorés au point de ne plus rappeler ses traits. On le rencontre bien dans la suite des médaillons Sforza peints par Bernardino Luini et exposés au musée du Castello à Milan, mais l'on sait que ces soi-disant portraits ont été peints à une époque bien postérieure et ne peuvent inspirer aucune confiance. Pour retrouver la figure de Galeas Marie fidèlement reproduite il faut s'en rapporter aux médailles et aux monnaies dont on possède encore quelques beaux spécimens.

Il existe une médaille faite par le graveur Antonio Marescotti de Ferrare donnant le portrait du jeune Galeas Marie, à l'âge de treize ans. Le buste est tourné à gauche entouré de l'inscription : DIVI AC INCLITI GALEAS SFORCIE VICECO PAPIE COMITIS. Au revers, un soleil dardant des rayons avec la signature : MARESCOTI FERRARIENSIS MCCCCLVII, OPVS.

Le célèbre Gianfrancesco Enzola a gravé une médaille de Galeas Marie duc de Milan. Buste à gauche

de Galeas Marie adoleslescent tête nue, cheveux bouclés, cuirassé : GALEAZ MARIA SFORTIA VICECOMES, FR SFORTIAE. MIL DVCIS III PRIMOGENTS MCCCCLVIII. V. F.

Lodovico da Foligno exécutait, en 1471, les médailles du duc et de la duchesse de Milan : il avait déjà fait une première médaille de la duchesse à l'époque de son mariage[1].

Ambrogio Foppa Caradosso, le véritable portraitiste de toute la dynastie des Sforza a laissé une belle médaille exécutée, il est vrai, sous le règne de Ludovic le More, mais dont on ne peut contester la fidélité.

De plus, Caradosso a gravé les coins des monnaies frappées à cette époque ; sur les unes le duc est représenté seul, sur d'autres sa tête est accolée à celle de la duchesse. Nous possédons :

1° Un teston d'argent : sur la face Galeas Marie, tête à droite, cheveux abondants, cuirassé ; en exergue : GALEAS. M. VICECO. DVX. MLI. Q IV. Au revers ; tête couronnée portant un dragon comme cimier : en exergue : CO AC IANVE. D. PP. ANGLE Q3.

2° Un demi-teston d'argent : sur la face Galeas Marie buste à droite, tête nue, longue chevelure, cuirassé : en exergue GZ. M. SF. VICECOMES DVX MELI. V. Au revers saint Ambroise mitré chasse des soldats ; avec l'inscription : AMBROSI.

3° Un demi-teston d'argent : sur la face, buste à droite tête nue, cheveux longs et bouclés ; en exergue : GALEAS

1. A. Armand. *Les Médailleurs italiens.*

M. SF. VICECOS. DVX. MIL. QIT. Au revers : grand écusson des Sforza couronné ; en exergue : PP ANGLE. DS. CO. AC TANVE. D. 7c.

Les lettres PP. indiquent la ville de Pavie, anciennement Papia. Et le mot ANGLE que l'on rencontre souvent inscrit sur les médailles des ducs de Milan provient d'une ancienne légende suivant laquelle : « Les ducs de Milan descendaient du très renommé duc Anglo, troyen, fondateur de la somptueuse cyté d'Anglerya détruite jadis par les Goths duquel Anglo et de tant de preux et excellans princes sont procédés ; que leurs clercs gestes reluisent par tous les climatz du monde desquelz fut le très-hardy et preux Jehan Galleaz en son temps duc de Milan, père du duc Philippe Marye et de dame Valentine, grand'mère du Roy notre Seigneur ». Ce passage est extrait de la *Chronique* de Louis XII, écrite par le moine Jean d'Auton qui avait accompagné le roi en Italie[1].

Le cimier que tous les Sforza portaient au-dessus de leurs armoiries représente un dragon ailé à face humaine ; il soutient dans ses griffes une bague d'or dans laquelle est enchâssée une bague de diamant.

Parmi les monnaies frappées par Caradosso, il faut citer celles sur lesquelles se trouve l'effigie de la duchesse Bonne de Savoie :

1. *Chroniques de Louis XII* par Jean d'Auton, publiée par R. de Maulde La Clavière pour la *Société de l'Histoire de France*, t. I, p. 303, Paris, Renouard, 1893.

1° Une monnaie d'or : au droit buste à droite de Jean Galeas, cuirassé : « IO. GZ M. SF VICECO DX M SX » : au revers buste à droite de Bonne de Savoie la tête couverte d'un long voile : « BONA. DIVISSA. MIL. 7. C ». 2° une monnaie d'argent : au droit buste à droite de Bona voilée comme sur la pièce précédente « BONA. 7. IO. GZ. M. DVCES. MELI. VI. Au revers, le Phénix sur un bûcher allumé « SOLA. FACTA SOLVM. DEVM. SECVOR »[1].

Matteo da Clivate, l'orfèvre milanais qui s'était chargé de faire le magnifique service de table commandé par le duc Jean Galeas était également graveur. Une correspondance entre le duc et Antonio Anguissola son trésorier général en date de juin 1470, conservée aux archives de Milan, nous apprend que Matteo avait gravé un double ducat d'or à l'effigie de Galeas : GALEAZ. MA. SF. VICECOMES DVX. MLI. V. Buste à droite, cuirassé, tête nue. Au revers : PAPIE. ANGLE. Q. CO. AC. IANYE. DNS. ET. C. un lion la tête enfermée dans un casque (Cabinet des médailles, Bibliothèque nationale). Matteo grava également un double ducat d'or à l'effigie de la duchesse Bonne de Savoie.

D'après les lettres du duc en date du 12 novembre 1470, Jean de Galeas voulait faire faire dix médaillons en or représentant sa tête et celle de la duchesse en grandeur

1. On lit dans le *Trattato della pittura de Lomazzo*, p. 633. Giovanni Galeazzo... fu di bellisimo profilo, di faccia e di corpo non men bello, ed habbe la zazzera bionda sicome demonstra il suo ritratto di mano de Foppa intagliato in una medaglia con quello di suo padre e di suo zio Lodovico.

naturelle « comme les médaillons en marbre qui sont dans notre chambre », chaque médaillon devait peser dix mille ducats, la fonte en or fut faite par Francesco de Mantoue. On ne sait si cette extravagante commande fut exécutée en entier, mais à la date du 6 novembre 1495, il fut apporté un des médaillons à la *Zecca* de Gênes pour être fondu. L'acte notarié rédigé à cette occasion le décrit ainsi : « une médaille d'or sur un côté de laquelle est sculptée l'image de la tête à partir des épaules d'une femme et autour l'inscription : BONA. VICECOMES. DVCISSA. MEDIOLANI QVINTA. EIVS VXOR. De l'autre côté sont sculptés trois palmiers avec quatre lys : BONA. VICECOMES. DVCISSA. MLI. QVINTA OPVS. ZANETI. PICT. Le médaillon pesé par le peseur de la Zecca se trouva être du poids de 113 livres génoises 1 once 2 deniers (soit environ 36 kil.) sa valeur était de 10288 ducats[1].

1. Armand, *Les médailleurs italiens*, vol. 3, p. 11.

CHAPITRE III

JEAN GALEAS MARIE SFORZA

DUC DE MILAN

1476-1494

TUTELLE DE BONNE DE SAVOIE

1476-1480



Bonne de Savoie, régente.

Jean Galeas Marie, l'aîné des fils de Galeas Marie, n'avait que huit ans à la mort de son père, il fut cependant reconnu sans difficultés comme son successeur. Les députés de tous les états d'Italie vinrent complimenter la duchesse Bonne sa mère et lui offrir leurs bons offices. Bonne prit possession de la régence mais

le gouvernement effectif resta entre les mains de Francesco, ou Cecco par abréviation, Simoneta.

Ce Calabrais, frère de l'historien Jean Simoneta, avait été l'un des secrétaires de François Sforza ; devenu par la suite son conseiller intime il fut l'âme de toutes les assemblées. A la mort de François Sforza, son fils Galeas Marie avait conservé Simoneta auprès de lui et en avait fait son premier ministre. La duchesse pouvait avoir toute confiance dans la sagesse et l'expérience de cet homme d'état pour l'aider à gouverner pendant la minorité de son fils, et ce secours n'était pas inutile car les difficultés allaient commencer.

Le dernier duc avait cinq frères : Sforza ou Sforzino duc deBari, Ludovic surnommé le More à cause de la couleur foncée de son teint, Ottaviano, Ascanio et Philippe; les quatre premiers toujours intrigant, sans cesse disposés à entraver le gouvernement avaient été éloignés de Milan par ordre de Simoneta pendant le règne de leur frère. Après la mort de Galeas Marie, ils auraient bien voulu accourir à Milan, mais ils étaient alors occupés avec l'armée commandée par Robert de San Severino, à réprimer une révolte des Génois et à replacer cette turbulente république sous la domination des Sforza. Aussitôt libres ils arrivent et bientôt les intrigues et les conciliabules recommencent. Il est permis de supposer qu'ils avaient formé le projet de faire périr la duchesse et ses deux fils, de placer Ludovic, le plus rusé et le plus habile d'eux tous, à la tête du duché de

Milan et de s'en partager quelques importants morceaux; mais Simoneta qui les surveillait fit échouer ces calculs en arrêtant Donato Conti le dépositaire de tous leurs secrets. A cette nouvelle les frères Sforza sortent de leur palais et parcourent la ville en adjurant le peuple de se joindre à eux pour renverser le gouvernement et chasser les deux Simoneta. Le peuple n'ayant pas répondu à leur appel, ils quittèrent précipitamment Milan pour se mettre en sûreté sur un territoire voisin. Dans sa hâte de fuir Ottaviano se noya en traversant l'Adda à la nage, les autres arrivèrent à Ferrare le 9 juin 1478, pour de là gagner, Sforza son duché de Bari au royaume de Naples, Ludovic la ville de Pise et Ascanio celle de Pérouse. Philippe qui n'avait pris aucune part à ce complot demeura seul à Milan auprès de la duchesse qui vivait tranquille au Castello.

Quelque temps après, l'émotion causée par cette tentative de révolte étant un peu calmée, et les Sforza se sentant plus en sureté, les deux frères Sforzino duc de Bari et Ludovic le More regagnèrent le camp de l'armée de San Severino. Que s'y passa-t-il? On n'a jamais pu le savoir exactement, mais peu de jours après, le duc de Bari mourait, et l'on s'empressa d'accuser Ludovic de l'avoir empoisonné; accusation vague du reste, sur laquelle on n'a jamais fourni aucune preuve. Ludovic prit alors le titre de duc de Bari, se fit livrer quelques places fortes et déclara qu'il les conservait au nom de son neveu le duc de Milan dont il se disait le fidèle ser-

viteur, mais il n'en gardait pas moins rancune à Simoneta d'avoir déjoué tous ses calculs.

Pendant ce temps, Antonio Tassini, nouveau favori de la duchesse, et naturellement l'ennemi juré du vieux et austère chancelier, s'efforçait de persuader à cette princesse de rappeler à la cour Ludovic le More ; elle accéda à son désir. « Le parti que vous prenez, lui dit Simoneta lorsqu'il en fut informé, vous coûtera le pouvoir et à moi la vie » et cette prophétie ne tarda pas à se réaliser[1]. Ludovic entra à Milan avec l'armée de San Severino, le 8 septembre 1480, trois jours après Cecco Simoneta était arrêté avec son fils Antonio, son frère Giovanni et tous ses amis. Simoneta enfermé au château de Pavie, n'ayant pas voulu racheter sa liberté au prix de sa fortune personnelle déposée chez des banquiers de Florence, fut décapité dans la cour du château le 30 octobre. Tassini n'eut pas longtemps à se féliciter de son triomphe. Le 7 octobre, Ludovic le More faisait déclarer majeur son neveu âgé de douze ans, prenait le pouvoir à sa place et enlevait à la duchesse toute participation aux affaires. Tassini arrêté, emprisonné, dépouillé de ses biens, fut exilé et la duchesse humiliée quitta Milan pour se retirer avec son fils au château de Pavie; de là elle alla s'enfermer à Abbiate-Grasso dont son mari lui avait donné la propriété au cas où elle deviendrait veuve, elle y vécut dans

1. Machiavelli, *Ist.* L. VIII, p. 402.

la retraite et l'isolement jusqu'à sa mort. Madame de Beaujeu régente du royaume de France pour son frère Charles VIII ne restait pas indifférente au sort de la duchesse de Milan, elle expédia, le 2 août 1484, un envoyé spécial, Jean Cloppet, chargé de faire une enquête sur le traitement imposé à la duchesse et de remettre au duc de Bari, de la part du roi, une lettre sévère à ce sujet. Ces remontrances se renouvelèrent quelques années après, et c'est le jeune duc de Milan Jean Galeas qui répond le 15 août 1490 à Charles VIII : « C'est ma mère et votre tante à ce double titre mes soins et ma tendresse ne lui manqueront jamais »[1]. Pendant ces quelques années de tutelle, les décorations du Castello avaient été suspendues, mais les travaux de défense avaient été poursuivis, on avait élevé une grosse tour qui domine tout le château.

1. Archives de Milan. *Carteggio de' principi Carlo VIII.*

RÉGENCE DE LUDOVIC LE MORE

1480-1494

Ludovic le More, devenu le maître, gouverna le Milanais en véritable souverain, sous le titre de Régent.

Allié aux Florentins, au duc de Ferrare et au roi de Naples, il combat tantôt les Vénitiens, tantôt le pape Sixte IV dont l'ambition n'avait pas craint d'allumer une guerre générale dans toute l'Italie pour former dans la Romagne une principauté à son neveu Girolamo Rario. De plus, Ludovic avait à lutter contre son ancien ami Robert de San Severino qui s'annonçait comme défenseur de la duchesse Bonne et cherchait à réveiller le zèle de ses partisans. La politique habile du Régent vint à bout de toutes ces difficultés.

L'alliance des Milanais et des Napolitains avait eu pour conséquence une promesse de mariage entre la princesse Isabelle fille d'Alphonse duc de Calabre et le jeune duc de Milan Jean Galeas; mais Alphonse venu en Lombardie avait pu se convaincre de l'impuissance dans laquelle Ludovic le More maintenait son neveu; il en avait même témoigné de vifs mécontentements, si bien que Ludovic, dans la crainte d'une rupture éclatante

était prêt à abandonner les Napolitains pour s'allier aux Vénitiens. Cette guerre, où tous les princes d'Italie avaient été engagés se termina, sans beaucoup de sang répandu, par une paix générale. Peu de jours après, Sixte IV mourait, le 13 août 1483. Innocent VIII Cibo, son successeur, souleva les barons napolitains contre le roi Ferdinand et voulut forcer Ludovic le More à prendre parti dans cette querelle, mais le Régent du Milanais, trop habile pour se laisser entraîner dans une guerre où il n'avait rien à gagner, sut se tenir à l'écart, et s'attacha surtout à conserver des relations de bon voisinage avec la république Florentine et à se lier d'une étroite amitié avec Laurent de Médicis qui en était le chef.

Pendant cet intervalle de paix, les deux Républiques italiennes eurent à subir de grands bouleversements; incapables de se gouverner par elles-mêmes, jouet des factions adverses, elles subirent un sort semblable : Sienne tomba au pouvoir des Florentins, et Gênes, après s'être donnée au roi de France, accepta définitivement la domination des Milanais.

Il existait depuis bien longtemps entre le royaume de Naples et le duché de Milan certaines conventions particulières, sorte de traité qui les unissait l'un à l'autre et des mariages étaient venus sceller ces accords; Sforza Marie duc de Bari avait dû épouser Éléonore fille du roi Alphonse Ier, tandis qu'Alphonse II d'Aragon duc de Calabre épousait en 1455, Ippolyta, fille de

François Sforza[1]. En 1480, ces conventions avaient été renouvelées pour vingt-cinq ans en faisant entrer dans cette confédération la république Florentine et le duché de Ferrare. Pour resserrer cette alliance par des liens plus étroits, Ludovic le More avait obtenu du duc de Ferrare Hercule Ier, par l'intermédiaire du roi de Naples, de lui réserver la main de sa fille aînée Isabelle. Ludovic avait vingt-neuf ans, Isabelle atteignait à peine sa sixième année, mais ces projets de mariage disproportionnés, dont la seule politique était le prétexte, pouvaient être rompus au gré de cette même politique; c'est en effet ce qui arriva, Isabelle fut définitivement promise à François Gonzague fils du marquis de Mantoue que les confédérés désiraient attirer à eux, et comme dédommagement et pour maintenir les bons rapports entre Ferrare et Milan, Hercule offrit au duc de Bari sa seconde fille Beatrix âgée celle-ci de cinq ans; et Ludovic s'empressa d'accepter. Cette négociation matrimoniale serait à peine croyable si une lettre du duc de Ferrare adressée au duc de Mantoue le 23 avril 1480 n'attestait la réalité de ces transactions.

Du reste, ce n'était pas la première fois qu'un membre de la famille Sforza s'alliait à une princesse d'Este : en 1454, Tristan Sforza fils naturel de François Sforza avait épousé une Béatrix fille naturelle du marquis d'Este Nicolas III.

1. Ippolyta Sforza mourut en 1488, laissant deux enfants, Ferdinand et Isabelle, qui devint la femme de Jean Galeas Marie Sforza, duc de Milan 1489.

Depuis quelques années une éventualité terrible que redoutait surtout la cour de Naples, menaçait l'Italie; il fallait à tout prix éviter de voir le roi de France Charles VIII venir directement revendiquer les armes à la main les droits à la couronne de Naples que Charles IV dernier roi de la maison d'Anjou avait léguée vingt ans auparavant à Louis XI. Pour lutter contre un si puissant monarque le roi Ferdinand I[er] avait triomphé des hésitations de son fils le duc de Calabre et le mariage de sa petite-fille Isabelle avec le jeune duc de Milan fut décidé. Il eut lieu par procuration à Naples à la fin de décembre 1488. Le voyage de la fiancée se fit par mer, en plein hiver et fut des plus désagréables. Assaillie par des tempêtes, la jeune femme put enfin aborder à Livourne le 7 janvier 1489, gagna Gênes par terre et trouva à Tortone son mari venu à sa rencontre. Les noces solennelles se firent dans la cathédrale de Milan le 2 février. Jean Galeas avait à peine vingt ans.

L'arrivée de cette princesse à Milan aurait dû apporter un changement considérable dans la situation du Régent, car Isabelle était la femme du duc et elle entendait régner. Neuf années s'étaient écoulées depuis le moment où Ludovic le More s'était emparé du pouvoir, le prince, enfant à cette époque, avait sans doute grandi, mais il n'avait acquis aucune des qualités propres à un chef de gouvernement, sa faiblesse, sa pusillanimité, son incapacité étaient notoires aux yeux de tous.

Isabelle, au contraire, était énergique et orgueilleuse. Commines la dépeint « fille fort courageuse ayant volontiers donné crédit à son mari si elle l'eût pu, mais il n'était guère sage et révélait ce qu'elle lui disait. » Cependant l'orgueil et l'énergie d'Isabelle allaient bientôt se briser contre un orgueil et une énergie bien supérieurs aux siens, car le mariage projeté en 1480 entre Ludovic le More et Beatrix d'Este, seconde fille du duc de Ferrare, était sur le point de se conclure définitivement et allait amener entre les deux jeunes femmes une lutte terrible qui ne devait prendre fin qu'après l'abaissement d'Isabelle.

Beatrix d'Este a joué, dans tous les événements qui vont suivre, un rôle tellement prépondérant qu'il est indispensable d'entrer dans quelques détails sur sa jeunesse et sur la façon dont son caractère avait été formé.

Beatrix était née à Naples le 20 janvier 1475. Sa mère Eléonore d'Aragon étant retournée quelque temps après sa naissance rejoindre le duc Hercule à Ferrare, la petite Beatrix resta à Naples aux soins de sa grand'mère Isabelle de Clermont, femme du roi Ferdinand.

Naples était devenue sous les rois d'Aragon un centre littéraire important; la célèbre académie de Pontanus, fondée par Antoine Becatelli et Lorenzo Valla, était dans toute sa gloire, le roi Ferdinand et son fils Frédéric s'intéressaient à ses travaux, les poètes Sannazar, Cariteo, l'évêque également poète Gabriel Altilius

étaient honorés par les principales familles du royaume. Beatrix passa sa première enfance au milieu de cette cour luxueuse, savante et lettrée. A son arrivée à Ferrare, elle trouva les mêmes traditions, le même luxe, le même goût pour les lettres et les arts.

Hercule, fils légitime du marquis d'Este Nicolas, n'avait que neuf ans à la mort de son père; trop jeune pour lui succéder, il fut envoyé à Naples à la cour du roi Alphonse le Magnanime, et Lionel, l'aîné des enfants naturels de Nicolas, prit le gouvernement. Après la mort de Lionel, en 1450, Borso, autre fils naturel de Nicolas, fut encore choisi pour bénéficier de cette succession au détriment d'Hercule. Borso créé duc de Ferrare par le pape Paul II régna jusqu'en 1471. Pendant ce temps, Hercule était devenu un parfait chevalier. Rappelé à Ferrare en 1463, nommé gouverneur de Modène, il se trouvait bien placé, à la mort de Borso, pour revendiquer ses états; il s'en empara donc et devint à son tour duc de Ferrare. Non seulement Hercule avait acquis à la cour de Naples les qualités d'un chevalier, mais il y avait contracté le goût des lettres et des arts; de plus il s'était souvent rencontré avec une princesse d'un mérite remarquable, Eléonore fille du roi Ferdinand successeur d'Alphonse. A peine assuré de pouvoir régner sans conteste sur le duché de Ferrare, il demande sa main et l'épouse le 17 août 1472. Cette princesse avait été fiancée à Sforza Marie duc de Bari. Le mariage eut-il lieu? Il faudrait le croire puisqu'il fut

rompu avec l'autorisation du pape, mais tout ceci n'est pas bien certain et c'est ce qui a causé l'erreur de plusieurs historiens. Eléonore d'Aragon avait reçu une éducation solide et brillante ; devenue duchesse de Ferrare elle put développer toutes ses qualités et, par son énergie, seconda son mari dans toutes ses entreprises aussi bien pendant la paix qu'en temps de guerre. Elle estimait les lettres et encourageait les savants, elle admirait la peinture et rassemblait auprès d'elle les œuvres de Mantegna, de Giovanni Bellini et de quelques maîtres allemands, elle aimait la musique et jouait elle-même de la harpe ; l'inventaire dressé après sa mort indique, à côté de livres de piété, un grand nombre de classiques latins.

Hercule de son côté aimait les fêtes; quand la guerre lui en laissait le loisir, il conviait toute sa jeune noblesse à des tournois, des joutes, des courses, recevait les dames, soit à Ferrare dans son palais, soit au parc de Belfiore; souvent il combinait d'importantes cérémonies religieuses, et toujours et partout Eléonore accompagnait son mari.

Cette princesse a pris parmi les héroïnes de la fin du xve siècle une place remarquable. Tandis qu'Hercule, capitaine de grande renommée, guerroyait de tous côtés, elle s'attachait à faire de Ferrare un centre artistique et littéraire et c'est ainsi que ses filles furent élevées au milieu des plus illustres artistes, des poètes et des littérateurs les plus éminents, tels que Alde Manuce,

Tito Strozzi, Boiardo mort en 1494, Tebaldeo, Carbone et bien d'autres.

Les enfants du duc avaient pour maîtres Battista Guarino, le peintre Lorenzo Costa, Lodovico Mazzolini et Ercole Grandi, le précepteur particulier du jeune Alphonse; Isabelle et Beatrix, presque du même âge, grandissaient ensemble, participaient aux mêmes travaux et aux mêmes divertissements sous la direction d'un écrivain distingué nommé Equicola d'Alveto. Toutes deux, fiancées à des princes, appelées à jouer un rôle important dans la société italienne, devaient, pour s'y préparer, suivre les mêmes chemins; en tout cas, cette intimité de l'enfance et de la jeunesse fit naître entre les deux sœurs une affection qui ne se démentit jamais. La future marquise de Mantoue et la future duchesse de Milan, joignaient à l'esprit le plus viril la plus haute élévation de vues et la plus rare sûreté de critique.

Le départ d'Isabelle, mariée quelque temps avant elle, avait été pour Beatrix un véritable chagrin. La fille aînée d'Hercule et d'Eléonore était adorée de tous ses concitoyens et de tous les artistes; en quittant Ferrare elle laissait un vide immense non seulement dans sa famille, mais dans la ville entière.

Que d'éloges n'a-t-on pas donnés à cette princesse accomplie qui alliait aux plus hautes qualités morales une grande fermeté de caractère, un goût exquis et une extrême ardeur pour les arts. Epouse, mère, patriote

et artiste, elle fit l'admiration de tous les poètes, de tous les écrivains de son temps.

Beatrix était loin d'atteindre à toutes ces perfections, mais la hauteur et l'originalité de son caractère faisaient aussi d'elle une princesse remarquable.

Le moment approchait où Beatrix allait comme sa sœur quitter Ferrare pour suivre un époux. Les entreprises des Vénitiens obligeaient le duc de Ferrare et le régent du Milanais à se réunir pour s'y opposer. Pour rendre cette alliance plus étroite Ludovic le More réclama l'exécution des projets relatifs à son mariage avec Beatrix.

Le 10 mai 1489, un seigneur milanais Giacomo Trotti part pour Ferrare, envoyé par Ludovic avec mission de signer les conventions matrimoniales ; et au mois d'avril de l'année suivante, Francesco Casati secrétaire du duc de Bari vient demander à Hercule de fixer l'époque du mariage. Ses instructions sont contenues dans deux documents conservés aux Archives d'État à Milan, portant la date du 12 avril 1490. Dans le premier : « Francesco Casati est envoyé auprès de l'Ill^me et Sere^me duc de Ferrare, notre beau-père, pour demander de faire venir auprès de nous notre épouse Ill^me, considérant que pour avoir des enfants de notre sang et pour laisser à la postérité une image de nous-même, rien ne peut nous être plus agréable que la société et le commerce de notre susdite épouse... Mais jusqu'ici son âge tendre a retardé notre désir, ne nous semblant pas

convenable de la demander avant qu'elle ne soit mieux conformée... Cette même exposition doit être faite à la duchesse notre belle-mère ainsi qu'à notre épouse. »

Par ce premier document Ludovic ne rappelle pas seulement aux souverains de Ferrare une promesse, c'est une mise en demeure d'exécution qu'il leur adresse ; il considère l'accord fait, en 1480, comme un fait accompli et réclame sa femme. Ce moyen politique de donner plus de poids à sa demande et d'éviter ainsi qu'elle ne soit rejetée fait sentir le pressant besoin qu'avait le Régent de s'assurer une alliance.

Le second document est intitulé : *Instructio particularis*. Il comprend plusieurs articles : 1° Somme et spécification de la dot ; 2° Augmentation à faire à la dot ; 2° Revisions dans le cas de restitution de dot ; 4° Obligation par Ludovic de pourvoir à l'entretien de sa femme et de sa famille ; 5° Consentement à ce que Beatrix emmène pour la servir quatre des gouvernantes qui l'ont élevée, plus quelques jeunes filles de son entourage intime et deux hommes ; 6° Composition du trousseau ; 7° Quels bijoux recevra-t-elle ; 8° Fixer l'époque et la manière de célébrer les noces. Casati doit en outre exprimer à Hercule et à Éléonore les sentiments d'affection et de respect de Ludovic, choisir les vêtements et les joyaux qu'il doit offrir à sa fiancée et faire préparer un superbe coffre sculpté et peint pour les renfermer[1].

1. Documents publiés par Giulio Porro. — *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza*, dans l'*Archivio Storico Lombardo*, 1882.



Beatrix d'Este.
Buste en marbre par Gian Cristoforo Romano.
Musée du Louvre.

8

Ce prochain mariage allait séparer le duc et la duchesse de Ferrare de leur seconde fille; pour conserver auprès d'eux son image ils firent exécuter son buste en marbre par un sculpteur toscan, arrivé récemment à Ferrare, Gian Cristoforo, surnommé Romano, parce qu'il avait été élevé à Rome.

On peut voir au Louvre dans la galerie des sculptures de la Renaissance, ce précieux morceau d'un art plein d'une délicatesse encore toute florentine. Il faisait autrefois partie de la collection d'un célèbre amateur, Debruge-Duménil; le marquis de Laborde, conservateur au Musée du Louvre, l'acheta pour le compte de l'État, en 1847. D'où venait-il? A qui appartenait-il avant son arrivée en France? On ne sait. Debruge-Duménil en connaissait peut-être l'origine, mais il a emporté ce secret dans la tombe. Le marquis de Laborde l'acheta à la vente de sa collection parce qu'il trouvait l'œuvre charmante et digne d'entrer dans notre musée national, mais on ne possédait aucun indice sur sa paternité. Les conservateurs du Louvre, très embarassés, avaient d'abord pensé à attribuer ce beau marbre à Desiderio da Settignano; mais un savant critique ayant démontré que Desiderio était mort avant la naissance de Beatrix, il fallut chercher ailleurs; on hésita pendant quelque temps. Courajod ne craignit pas d'attribuer ce buste à Léonard de Vinci, mais sans affirmer d'une façon bien positive. Aujourd'hui il est démontré et admis par tout le monde que l'auteur du buste est Gian Cristoforo



BEATRIX D'ESTE
Buste en marbre par Gian Cristoforo Romano.
Musée du Louvre.

Romano. La marquise Isabelle de Mantoue l'indique clairement dans une lettre écrite le 22 juin 1491, à son beau-frère Ludovic Le More. Elle désirait faire faire son buste par le même Cristoforo qui avait fait celui de sa sœur, mais il avait depuis longtemps quitté Ferrare pour venir s'installer à Milan et Isabelle demande à Ludovic de lui renvoyer pour quelque temps le sculpteur. Au reste, ce désir ne put être réalisé. Cristoforo exécutait alors de grands travaux qu'il ne pouvait abandonner, tant à Crémone qu'à la Chartreuse de Pavie. Cristoforo ne vint à Mantoue que vers 1498 et exécuta, non plus un buste mais une belle médaille de la marquise.

Nous sommes donc en possession d'une image bien réelle de Beatrix jeune fille, à une époque très voisine de son mariage car elle n'avait que quinze ans et six mois lorsqu'elle épousa Ludovic. Ce n'est pas une jolie personne, elle n'avait pas dans le visage cette pureté classique que l'on admirait chez sa sœur, et dont on peut se rendre compte en examinant au Musée du Louvre, dans la collection des dessins de maîtres, un magnifique portrait de la marquise fait par Léonard de Vinci. Il existe cependant un air de famille bien marqué entre les deux sœurs. Le front de Beatrix était dégagé, un peu bombé, ses joues semblent boursouflées et tombantes, le menton arrondi, les lèvres fortes pourraient faire croire à de la lourdeur d'esprit, à une certaine apathie de caractère si le nez petit et retroussé ne donnait

à sa physionomie un air de spirituelle gaminerie complété par la vivacité du regard. Le buste nous montre ses abondants cheveux séparés sur le front en deux bandeaux retenus par une ferronnière et réunis en arrière pour former une natte épaisse, natte ou torsade que l'on retrouve dans tous ses portraits, coiffure de sa jeunesse qu'elle ne quitta donc jamais. Sur l'épaule gauche elle porte une écharpe ornée de broderies en soutache, suivant la mode alors en faveur auprès des dames milanaises, et sur le devant de sa robe, on voit un emblème brodé adopté par Borso d'Este, consistant en deux mains tenant une nappe d'où s'échappe une poussière retombant sur le calice d'une fleur. Sur le piédouche on lit l'inscription : DIVAE BEATRICI D HERC. F.

De son côté Ludovic Le More ne restait pas inactif : il prépare son logement au Castello, il presse la décoration de la grande salle de la Balla où doivent être représentés des sujets historiques. Le 9 décembre 1490, il adresse de Vigevano un ordre au podestat de Trévise d'envoyer à Milan, sous peine de 25 florins d'amende et la perte de ses bonnes grâces, Maître Bernardo di Genaro et Maître Bernardino peintres avec deux apprentis afin de se mettre aux ordres d'Ambrosio Ferrario, commissaire général des travaux; il réquisitionne les peintres à Côme, à Crémone, à Pavie, à Cortone, à Lodi, à Monza, à Novare, c'est une fièvre de travail, aussi, pour le jour de la célébration des noces, la grande salle du château se trouve prête avec son plafond bleu

étoilé d'or, sur les murs les victoires et les faits mémorables de François Sforza, et le duc de Milan est représenté lui-même à cheval sous un arc de triomphe.



Ludovic le More, régent du Milanais.
Grand médaillon en marbre.
Collection de M. Gustave Dreyfus.

Un grand médaillon de marbre, faisant partie de la collection de M. Gustave Dreyfus, à Paris, représente Ludovic Le More tel qu'il devait être à l'époque de son mariage : c'est un homme dans la force de l'âge, les traits nobles et réguliers, le front haut quoique caché par les cheveux qui retombent frisés en rouleau sur le col et laissent le visage à découvert, suivant la mode

généralement adoptée alors; le regard, un peu voilé par la paupière supérieure abaissée n'a aucune vivacité, le nez est droit, les narines fortement relevées, les lèvres sont minces et le menton assez arrondi. Tout cela forme un ensemble qui ne manque pas de charme; c'est bien le masque d'un dilettante, d'un causeur spirituel, d'un homme aimable, avisé peut-être mais auquel il manque toute énergie. En inscription : LUDOVICVS. M. SF. DVX. BARI. L'auteur de ce médaillon n'a pas signé son œuvre mais il est certain qu'en choisissant entre les trois habiles sculpteurs, Caradosso, Amadeo, ou Cristoforo Solari que Ludovic faisait alors travailler à la Chartreuse de Pavie, on est sûr de le nommer.

Ludovic le More désire que le voyage de sa fiancée se fasse confortablement et ne néglige aucun détail : il avise les podestats des villes qu'elle doit traverser d'avoir à faire préparer des logements, aplanir les routes, aménager des bateaux pour traverser le Pô, réunir des lauriers et des verdures pour orner les rues, se précautionner de vivres, poulets, viande de bœuf et de veau. Rien n'est oublié si ce n'est les variations possibles de la température.

Or le départ de Beatrix avait été fixé au 29 décembre 1490, et depuis plusieurs jours il faisait un froid excessif. L'historien Muratori écrit : « hiver exceptionnellement rigoureux. La nuit de Noël il était tombé tant de neige qu'elle s'élevait à trois pieds de hauteur. Le Pô resta gelé jusqu'au 3 février 1491. » Cependant tout

étant préparé pour ce voyage, et les invitations faites au nom du duc de Milan Jean Galeas acceptées par tous les seigneurs et les prélats auxquels elles avaient été adressées, il fallut partir[1]. Galeas Visconti qui signait « *Galeazzo Visconti Sforza* », ami intime et parent de Ludovic avait été chargé d'organiser le voyage : la future épouse devait être accompagnée de la duchesse Eléonore sa mère, de la marquise de Mantoue sa sœur, d'Alphonse d'Este son frère et de Sigismond d'Este, frère du duc Hercule.

Ce fut une bien pénible odyssée, toute navigation sur le fleuve était impraticable, on plaça donc des litières sur des chars de campagne pour parcourir les mauvais chemins couverts de neige et l'on arriva ainsi jusqu'à Brecello où le Pô se trouvait navigable. Toute la compagnie se transporta dans de grandes barques de pêcheurs auxquelles on donnait alors le nom de *Bucentaures*, et l'on arriva ainsi jusqu'à Plaisance où les princesses, admirablement accueillies passèrent une journée entière et purent prendre un peu de repos. Mais il fallait avancer; on repartit donc, toujours sur des bateaux, neuf jours durent être employés pour arriver à Pavie, et l'on peut aisément se figurer les souffrances et les privations de tous genres que ces pauvres gens, princes ou serviteurs endurèrent pendant ces neuf journées et

1. On conserve aux archives d'État, à Milan, plus de soixante-dix lettres soit d'invitation aux fêtes du mariage de Ludovic le More, soit de réponse de la part des invités.

ces neuf nuits passées sur de mauvaises barques par cette température glaciale. Enfin, le dimanche 15 janvier, la caravane atteignait Pavie, où Ludovic le More s'était rendu pour la recevoir.

Quelle différence entre ce lamentable voyage et celui que la duchesse Eléonore avait fait en semblable circonstance pour aller à Ferrare épouser le duc Hercule: une brillante compagnie était venue la chercher à Naples, deux cents seigneurs napolitains l'avaient accompagnée à Rome, le somptueux cardinal Rario lui avait offert une magnifique hospitalité, le pape Sixte IV avait dit la messe à Saint-Pierre en son honneur, et à son départ quinze cents cavaliers réunis autour d'elle escortaient sa marche triomphale à travers l'Italie. Et la jeune marquise de Mantoue, sans avoir voyagé d'une façon aussi brillante que sa mère, était allée de Ferrare rejoindre son mari sur un bucentaure tout doré suivi de quatre autres bateaux portant les seigneurs, les dames qui l'accompagnaient et tout un orchestre de musiciens et de chanteurs.

A Pavie, on signa le contrat nuptial et la cérémonie religieuse eut lieu le mardi 17 janvier dans la chapelle du vieux château en présence du duc et de la duchesse de Milan. Puis le prince se hâta de revenir à Milan afin de préparer à sa femme une entrée solennelle. Ce jour-là, le duc de Bari vint au-devant des princesses ferraraises monté sur un cheval magnifique vêtu d'un costume resplendissant d'or et de pierreries, le cortège

composé de gardes, de pages, de seigneurs et de dames était accompagné de quarante-six couples de trompettes; sur son parcours toutes les maisons étaient tendues de riches tapisseries.

Les nouveaux époux s'installèrent au Castello avec toute la pompe et la magnificence réservée aux ducs de Milan, tandis que le pauvre Jean Galeas se morfondait avec sa femme dans le château de Pavie, isolé, écarté systématiquement de toute vie active, maladif, faible, incapable, n'ayant pour tout entourage que quelques serviteurs dévoués.

Un grand médaillon de marbre, faisant pendant à celui de Ludovic le More, tous deux sculptés par le même artiste, et faisant, comme le précédent, partie de la collection de M. Gustave Dreyfus, représente le duc de Milan à cette époque : I. G. M. SF. D. M. SEXTVS. Jean Galeas Marie Sforza duc de Milan sixième. C'est un jeune homme de vingt à vingt-deux ans dont le visage allongé, les traits tirés, l'œil éteint, le nez mince, les lèvres serrées, dénotent l'état de faiblesse maladive, malgré cela il a encore le type de sa race, la tête est coiffée du bonnet ducal et le sculpteur officiel a réussi à donner à son modèle une certaine prestance.

Les fêtes données à Milan, à l'occasion du mariage de Ludovic le More et de Beatrix d'Este, furent splendides; Tristiano Calco, fils du secrétaire du duc de Bari Bartholomeo Calco, en a laissé la description : bal au Castello, dans les appartements que le Régent avait fait

décorer avec tant de hâte, spectacles, triomphes sous la direction du poète Belinzoni et de Léonard de Vinci qui, à ses fonctions de peintre de la cour ajoutait celle de grand mécanicien en chef. Il y eut aussi des joutes



Jean Galeas Marie Sforza, duc de Milan.
Grand médaillon en marbre.
Collection de M. Gustave Dreyfus.

et des tournois auxquels prirent part les plus brillants cavaliers, entre autres le marquis François Gonzague de Mantoue. Il avait été naturellement invité à venir assister aux noces de sa belle-sœur, mais une décision du sénat de Venise, toujours hostile à ce qui pouvait donner quelque importance aux Sforza, l'en avait empêché. François, habile aux armes, ne put cependant

résister au désir de paraître en semblable circonstance, il vint incognito à Milan et ne se fit connaître qu'après avoir triomphé le jour du tournoi.

On profita de la réunion de toute la famille d'Este à Milan pour célébrer quelques jours après le mariage d'Alphonse frère de Beatrix avec Anna Sforza nièce de Ludovic. Ce projet datait de loin ; le 20 mai 1477 les ambassadeurs de Milan en avaient signé le contrat dans la grande salle du château de Ferrare en présence d'Alphonse tout enfant, porté dans les bras de Manuele Bellaja son gentilhomme : quant à la fiancée, elle avait été laissée à Milan aux soins de sa nourrice. Non seulement depuis elle était devenue *bellissima e gentilissima*, comme le dit Tristiano Calco, mais elle recevait en dot 150000 écus, ce qui constituait un fort beau parti. Peu de temps après ces nouveaux époux retournèrent à Ferrare, le grand froid avait cessé et le voyage se fit agréablement cette fois.

Voici donc la petite Beatrix, car elle était petite et toute mignonne, *la piu zentile madona dell'Italia*, devenue duchesse de Bari, femme de l'omnipotent régent du Milanais, installée dans le château de Milan, l'antique Castello des Visconti luxueusement décoré par Galeas Marie Sforza, résidence vraiment royale; elle pouvait dès lors donner libre cours à ses fantaisies et à ses goûts. Or Beatrix en digne fille d'Hercule et d'Eléonore d'Este, aimait les fêtes et les plaisirs, les beaux vêtements et les joyaux; de plus, elle était d'une

activité exubérante et il lui fallait des divertissements de toute sorte ; mais Ludovic adorait sa femme et Beatrix aimait son mari; Galeas Visconti pouvait écrire à la marquise Isabelle à Mantoue : « *Non credo che doe persone piu se posse amare* ». Beatrix montait à cheval accompagnée de toute sa cour, ou sortait en *carreta* qu'elle conduisait elle-même pour faire des excursions aux environs de la ville; mais la villa de Cuxago était son séjour de prédilection, elle pouvait s'y livrer à la pêche, à la chasse au faucon, au jeu de balle ou de ballon. Souvent l'intrépide amazone faisait courir son cheval à toute bride à travers la campagne, il fallait la suivre et les dames payaient quelquefois par une chute plus ou moins grave cet excès de vitesse.

Les lettres de Ludovic le More à la marquise Isabelle de Mantoue, conservées aux archives d'État à Milan, nous apprennent encore qu'à Milan, les jours de pluie, accompagnée de quelque bonne amie, elle courait les rues de la ville masquée et mal vêtue, s'arrêtait dans les boutiques, marchandait, se disputait, recevait quelquefois des insultes, les rendait, toute prête à en venir aux mains et rentrait au palais épuisée « ce qui était beau à voir » écrit Ludovic : mais il ajoute : « Les choses iront mieux lorsque vous viendrez à Milan ». Ce à quoi la sage Isabelle répond : « Qu'elle n'est pas étonnée car si quelqu'un l'insultait, elle ferait bien pire encore. »

Ludovic ne négligeait rien pour amuser sa chère Beatrix et lui prodiguait les plaisirs que préférait son

active jeunesse. La chasse était chez elle une véritable passion ; dans sa correspondance avec sa sœur, elle lui parle toujours de ses chasses au faucon, et de ses prouesses au jeu de mail dans lequel elle surpassait quelquefois son mari. Mais il ne lui suffisait pas de faire voler le faucon, elle suivait avec ardeur les grandes chasses au cerf, au sanglier et au loup. Ludovic rendant compte à la marquise Isabelle d'une chasse qui eut lieu à Vigevano, le 8 juillet 1491, écrit : « Nous comprîmes que le cerf allait se jeter sur le cheval de mon épouse et on la vit lever en l'air une bonne lance et rester toujours droite sur sa selle, et lorsque nous arrivâmes pour voir si elle n'avait pas de mal, nous la trouvâmes riant, n'ayant éprouvé aucune peur, cependant le cerf lui avait touché la jambe, mais ne lui avait fait aucun mal. » L'année suivante elle porta elle-même le premier coup à un sanglier qu'acheva Galeas Visconti.

Il était nécessaire de bien faire connaître le caractère de Beatrix, car cette vaillance, cette ardeur qui faisaient alors l'admiration de Ludovic finirent par lui en imposer et préparèrent l'empire que sa femme devait prendre sur lui dans les affaires d'État. En attendant, il ne faisait que rire de toutes les folies de Beatrix ; c'est ainsi qu'il raconte dans une lettre à sa belle-sœur cette visite à la Chartreuse de Pavie pendant laquelle la petite duchesse de Bari et toutes les dames de sa suite s'étaient travesties en turques pour venir le surprendre tandis qu'il examinait les travaux.

La jeune Beatrix était donc bien faite pour régner sur la cour fastueuse de Milan et prendre sa part de toutes les créations artistiques encouragées par son mari. Non seulement Ludovic trouva dans cette jeune femme un associé au rôle de protecteur des arts qu'il jouait avec bonheur et intelligence, mais elle devint bientôt pour lui un conseiller écouté en toute chose. Par son énergie, par sa fermeté, par son activité, par la hauteur de son caractère et par l'étendue de ses connaissances, elle fut dans bien des circonstances la véritable directrice de la politique suivie par son mari.

Dès les premiers temps de son mariage, tout parut réussir au Régent du Milanais; l'Italie était en paix. Ludovic, pour se concilier les bonnes grâces du nouveau roi de France Charles VIII qui émettait certaines prétentions à la souveraineté de l'état de Gênes, avait demandé à son puissant voisin d'en tenir l'investiture comme fief mouvant de la couronne de France. Les autres états d'Europe, distraits par des guerres, exerçaient peu d'influence sur la politique italienne. Les coffres du Régent étaient tellement remplies de ducats et de pierreries qu'au mois de septembre 1492, Ludovic avait voulu se donner le plaisir de montrer ses richesses à sa belle-sœur, et la marquise écrivait à son mari : « Dieu veuille que nous qui dépensons si volontiers nous puissions en avoir autant. »

L'alliance intime du pape Innocent VIII et de Laurent de Médicis avait également beaucoup contribué

au maintien de la paix, mais Laurent de Médicis mourait le 8 avril 1492 et Innocent VIII ne lui survivait que de quelques mois. Le 11 août de la même année, le cardinal Roderic Borgia, vice-chancelier de l'Église, était proclamé pape. En même temps Pierre de Médicis, fils aîné de Laurent, qui avait succédé à son père dans le gouvernement de la République florentine, trouvait dans l'influence que prenait sur le peuple Gérôme Savonarole par sa prédication enthousiaste, les germes de grandes difficultés. A cette paix dont nous venons de parler succédait une effervescence sourde, présage de nouveaux orages, auxquels allait s'ajouter une cause autrement grave de discorde car il s'agit ici d'une haine de femme.

L'année 1493 avait débuté à Milan par un grand événement. Le 25 janvier, la duchesse de Bari mettait au monde un fils. L'enfant nommé d'abord Hercule comme son grand-père, fut appelé plus tard Maximilien en l'honneur de l'amitié que l'empereur témoignait à Ludovic. Les réjouissances publiques données à l'occasion de cette naissance durèrent plus de huit jours, on fit des processions solennelles à travers toute la ville, les cloches de toutes les églises sonnèrent à grande volée, et toutes les peines encourues pour dettes impayées envers la Chambre ducale furent levées. Beatrix occupait dans la partie du Castello nommée la Rochetta une vaste chambre tout entière tendue de tapisseries, son grand lit richement décoré en occupait le milieu; tout autour

pouvaient prendre place sa mère, venue pour assister à ses couches et les dames de la cour ; le *bambino,* couvert de brocart d'or, couché dans un superbe berceau d'or surmonté d'un baldaquin de soie turque porté par quatre colonnettes d'or, était placé dans la pièce voisine. Le 4 février, les ambassadeurs, les gentilshommes et les dames, assemblés dans la salle du Trésor où se trouvaient exposés les cadeaux offerts à Beatrix présentèrent leurs hommages à son fils premier né. Le 20 février, la duchesse de Bari faisait ses relevailles en allant entendre un *Te Deum* chanté à l'église de Sainte-Marie-des-Grâces ; il y eut encore à cette occasion des réjouissances publiques et une fête splendide au palais della Torre. La présence peut-être un peu forcée de la duchesse de Milan ajoutait encore à l'éclat de ces démonstrations de joie.

Dès les premiers jours de son mariage, Beatrix s'était trouvée en présence de la duchesse. Elle dut lui céder le pas, mais son juvénile orgueil en conçut un affreux dépit, et de ce jour commença entre les deux jeunes femmes une rivalité terrible, rivalité de beauté et d'élégance peut-être, mais surtout rivalité de puissance, car si le jeune duc Jean Galéas était incapable de régner par lui-même, la duchesse Isabelle voulait le faire à sa place, tandis que Beatrix se sentait être la femme et la conseillère écoutée du véritable maître de l'État. Ludovic, par son amour du faste et de la magnificence ne faisait qu'augmenter cette haine sourde

qui couvait dans l'esprit des deux rivales. L'année précédente, le 18 juin 1492, la duchesse de Milan avait mis au monde un fils, mais les fêtes qui eurent lieu à cette époque avaient été beaucoup plus modestes que celles données à l'occasion de la naissance du petit Maximilien. Cette différence marquée avait même été un sujet de plainte et de jalousie de la part de la duchesse, mais le puissant Régent entendait éclipser en tout son neveu. Déjà au moment de son mariage, l'ambassadeur de Ferrare, l'*oratore* comme on disait alors, avait pu écrire à son maître : « On fit de si dignes et si somptueuses décorations que les brodeurs, les peintres et les orfèvres n'en ont pas fait la moitié autant pour la duchesse. »

Pendant quelque temps, la bonne harmonie sembla néanmoins régner à la cour, harmonie toute de surface car de chaque côté de trop grands intérêts étaient en jeu. Mais la discorde finit par éclater et, devant les humiliations que lui faisait subir Beatrix, la fille du duc de Calabre crut devoir se plaindre de nouveau à son père et lui demander aide et protection contre ces insolents usurpateurs. Ludovic sentit qu'il fallait se mettre à l'abri de la vengeance paternelle, et, en prévision d'une lutte devenue imminente, rechercha des alliés.

Le roi de Naples avait su faire abandonner à Pierre de Médicis la politique traditionnelle des Florentins, et l'engager à combattre avec lui le régent du Milanais, mais celui-ci, instruit de cette défection, résolut d'y

parer en se rapprochant des Vénitiens. Pour préparer cette alliance, il s'adressá au duc de Ferrare et envoya comme ambassadeur auprès de la Sérénissime République sa propre femme. C'est alors que l'on voit pour la première fois cette princesse, qui jusqu'alors ne s'était fait remarquer que par ses extravagances et son amour passionné de la chasse, se transformer en homme d'état.

Ludovic vint avec Beatrix à Ferrare, de là la duchesse de Bari, accompagnée de sa mère et de son frère Alphonse avec sa femme Anna Sforza, partit pour Venise. Le 27 mai 1493, les princesses arrivaient à Chioggia. Elles y furent reçues avec les plus grands honneurs par le podesdat; le lendemain la compagnie assista à la messe, célébrée dans une grande salle du palais transformée en chapelle. La messe était chantée par d'habiles artistes, parmi lesquels on remarquait le célèbre Messer Cordier de Bruxelles, celui dont parlait Beatrix, dans une de ses lettres à son mari en disant qu'elle avait tant de plaisir à l'entendre chanter seul, « *a sentirlo fora de li altri* ». Après la messe tout le monde partit pour Venise.

Grâce aux lettres journalières écrites par Beatrix à son mari, lettres conservées aux Archives d'État à Milan, ainsi qu'à plusieurs autres adressées à Ludovic par quelques Milanais de la suite de la duchesse de Bari, on peut connaître tous les détails des fêtes magnifiques données à l'occasion de la réception des prin-

cesses. L'ambassadeur Taddeo da Vicomercato écrivait que : « ni seigneur ni dame n'avait jamais été reçu par la Sérénissime avec plus grande magnificence, honneur et multitude de peuple. » Pour aller de Chioggia à Venise, le cortège était formé de deux *Bucintori* et de plusieurs gondoles ; Beatrix, sa mère la duchesse de Ferrare, Alphonse d'Este avec sa femme Anna, prirent place sur l'un des deux bateaux ; sur l'autre montèrent les dames et les seigneurs, les gens de la suite étaient dans les gondoles. A Malamocco, vingt-quatre gentilshommes vénitiens à la tête desquels se trouvait Messer Francesco Capello, couvert d'un riche manteau de brocart blanc et or, reçurent les princesses et leur souhaitèrent la bienvenue. Le doge lui-même attendait à Saint-Clément avec les magistrats. Ils étaient venus dans deux barques suivies par deux galères armées comme pour le combat, et par un grand nombre de gondoles ornées de fleurs « *ornate a zardino che facevano uno grande et bello vedere* ». Au son de trompettes, au bruit des bombardes, les illustres voyageurs débarquèrent dans un grand pavillon couvert de riches étoffes d'où ils purent assister à un fort beau spectacle nautique. Alors le doge, ayant à sa droite la duchesse de Ferrare et à sa gauche Beatrix d'Este, suivi par les dames et les gentilshommes, monta sur le grand *Bucintoro della Signoria*. Toutes les autres embarcations se mirent à la suite et cette splendide flottille, escortée de toutes les barques ou galères qui l'attendaient sur son passage,

fit une entrée triomphale à Venise. Au nombre de ces galères, il y en avait une armée par les marchands milanais qui habitaient Venise. Elle était ornée de drapeaux à la poupe, et, à la proue on voyait un More assis sur un siège tenant d'une main une hache et de l'autre les armoiries « *della signoria Vostra* » dit Beatrix ; ce More était entouré par la Sagesse, la Force, la Tempérance et la Justice. D'autres barques montées par les différentes corporations d'artistes ou d'ouvriers étaient décorées de leurs emblèmes.

On arriva par le Grand Canal pour aller débarquer au palais que le duc Hercule d'Este possédait à Venise. Pendant tout le trajet, le Doge donnait des renseignements sur les différents palais devant lesquels on passait, dont les balcons et les fenêtres étaient remplis de spectateurs en costume de fête. Beatrix, dans son enthousiasme, écrit que « c'était certainement une chose merveilleuse à voir », *certo era cosa stupendissima à vedere*.

Le 28 mai eut lieu l'audience solennelle au Palais du Doge. Béatrix y prononça un grand discours en latin : le soir, en rendant compte de sa journée à son mari, elle ajoute : « Ayez compassion de moi car je n'ai jamais été aussi fatiguée », mais elle ne manque pas de lui raconter l'admiration qu'ont produit sur la foule ses bijoux et ses toilettes; tout le monde, dit-elle, regardait les joyaux que je portais sur la tête et qui ornaient ma robe, entre autres le magnifique diamant que j'avais sur

la poitrine et chacun disait : c'est la femme du seigneur Ludovic[1]. Par modestie, sans doute, elle ne parle pas de l'effet que produisait sa propre personne, mais Niccolo Negri, un de ses secrétaires, écrivait à Ludovic : « Elle se montra avec une robe de brocart d'or, un panache de plumes sur la tête et au col le beau collier de perles et diamants à pendeloques, ce qui causa l'admiration générale, mais tout le monde fut ébloui par le beau bijou qui appartient aussi à Votre Seigneurie, dont les façons et les grâces firent l'admiration de toute la compagnie, » et Negri ajoute que « Ludovic peut passer pour le plus heureux des princes de l'univers[2] ».

Dans la lettre datée du 30 mai 1493, Beatrix fait la description détaillée de la grande fête donnée en ce jour-là au Palais Ducal en son honneur ; il y eut des danses et une représentation théâtrale. Dans la salle du palais se trouvaient réunies plus de cent trente dames vénitiennes toutes parées. Après le bal parurent deux grands animaux fabuleux, montés chacun par un jeune homme déguisé, traînant un char sur lequel se tenait la Justice avec une épée dans la main droite entourée d'une banderolle sur laquelle était écrit le mot *Concordia,* à côté de la Justice se tenait saint Marc ayant le bœuf à ses pieds, et au-dessus, un arc de verdure était

1. Lettre publiée dans l'*Archivio Storico Lombardo.*
2. Lettre citée dans la *Storia documentata di Venezia de Romanin.* vol. V, p. 23.

surmonté de la tête du More entourée de palmiers et d'oliviers. Et Beatrix explique à son mari que ces allégories représentaient la ligue des États dont Ludovic était déclaré le chef. Tout le monde se remit à danser. Vint ensuite la collation et les rafraîchissements, des valets apportèrent sur de grands plats des figures de sucre représentant le pape, le doge, le duc de Milan et Ludovic accompagnés de leurs armoiries, puis saint Marc avec le dragon ; il y avait plus de trois cents pièces montées et gâteaux auxquels les assistants firent fête. La soirée se termina par l'apparition d'un second cortège allégorique représentant la vie de Méléagre, fille d'Œnée roi de Calydon : suite de chars montés par des personnages déguisés, d'animaux étranges conduits par des héros, de géants portant des cornes d'abondance, de chimères chevauchées par des nègres, et les danses et les pantomimes des acteurs expliquaient le rôle qu'ils étaient chargés de remplir. On ne peut se défendre d'admirer le sentiment artistique qui présidait à toutes ces réjouissances ; mais il ne faut pas s'étonner qu'à la suite d'une telle journée et d'une telle soirée Beatrix se soit sentie fatiguée.

Après un séjour de trois jours à Venise, les princesses retournèrent à Ferrare. Ludovic, Hercule et tout les seigneurs ferrarais vinrent à leur rencontre et pendant huit jours il y eut des fêtes, danses, joutes, banquets, représentations théâtrales. Enfin Beatrix, Eleonore, Alphonse, Anna Sforza et le marquis de Mantoue

quittèrent Ferrare tandis qu'Hercule et Ludovic attendaient au palais de Belriguardo, récente et magnifique création du duc de Ferrare, les décisions du Sénat de Venise. Ils y recurent les ambassadeurs de la Sérénissime République invitant Ludovic à venir lui-même à Venise exposer ses projets ; ce qu'il se garda bien d'accepter, s'en fiant plus à l'adresse et à la sagacité de sa femme qu'à sa propre éloquence et se réservant ainsi de pouvoir la démentir au besoin.

La ligue entre le Milanais, le Pape, Venise, Ferrare et Mantoue se trouvait formée et Ludovic pouvait attendre les événements ; mais le dépit de la duchesse de Milan augmentait, à mesure que les échos des triomphes de Beatrix lui parvenaient dans son château de Pavie où elle vivait solitaire en compagnie de son triste mari.

Ses plaintes à son père prirent un tel degré d'acuité que le roi Ferdinand se résolut à une grave démarche et fit demander par ses ambassadeurs à Milan que le jeune duc fût enfin remis en possession de l'autorité qui lui revenait par droit de naissance.

Loin d'obtempérer à de telles injonctions, Ludovic poussé par Beatrix y répondit en cherchant à dépouiller son neveu de l'apparence d'autorité que pouvait lui donner encore son titre de duc de Milan.

Le vieil empereur Frédéric III était mort le 23 août 1493, laissant son fils Maximilien roi des Romains pour lui succéder ; mais ce prince, dès le commence-

ment de son règne, éprouvait de grands embarras financiers; Ludovic lui offrit d'épouser sa nièce Blanche-Marie Sforza, sœur du duc de Milan, et demanda en retour des 400 000 ducats d'or qu'apportait en dot la fiancée, et des 30 000 florins de son trousseau[1], l'investiture du duché de Milan pour lui-même, en se basant sur l'incapacité de son neveu et offrant de lui faire une pension de 12 000 ducats; et l'empereur accepta ce marché.

Blanche-Marie Sforza que l'on pourrait surnommer la fiancée universelle, née le 5 avril 1472, avait été promise à l'âge de deux ans, au duc de Savoie Philibert Ier, le mariage n'eut pas lieu, ce prince étant mort en 1484; une seconde demande fut faite par Jean fils aîné du roi de Hongrie Mathias Corvin, mais après la mort de son père, 1485, le prince Jean ayant été exclu du trône comme enfant illégitime ce projet fut abandonné. Blanche-Marie fut alors fiancée à Ladislas, roi de Bohême, avec le consentement du duc de Milan son père et de son oncle Ludovic, mais on ne sait quelle cause vint mettre obstacle à la réalisation de ces nouveaux accords, les préliminaires durent en être cependant assez avancés, car un document retrouvé aux archives de Milan indique le nom des personnages qui devaient accompagner la princesse pour aller rejoindre son futur

1. Ce trousseau comprenait, outre les joyaux et les vêtements, des ornements d'église, une splendide argenterie de table, la garniture d'un lit d'une grande magnificence, des meubles incrustés, trente selles de cheval brodées, des housses tissées d'or, etc...



PORTRAIT DE BLANCHE-MARIE SFORZA

Par Ambrogio de' Predis.

Bibliothèque Ambroisienne, à Milan.

époux. En fait, le mariage n'eut pas lieu et Blanche-Marie était encore disponible lorsque l'ambition de Ludovic excitée par Beatrix sut lui trouver une autre destination. Elle était du reste une belle jeune fille, douce de caractère, grande, mince et gracieuse mais futile et incapable de s'occuper de choses sérieuses[1]. Ce mariage qui satisfaisait peut-être l'avarice de Maximilien, était loin de complaire à l'orgueil des Allemands toujours attachés à l'illustration de la naissance. Commines pouvait écrire au roi de France : « Le mariage a fort déplu aux princes de l'Empire et à plusieurs amis du roy des Romains pour n'être de maison si noble comme il leur semblait qu'il lui appartenait car du costé Visconti dont s'appellent ceux qui règnent à Milan il y a peu de noblesse et moins du costé des Sforzes dont était fils le duc Francisque de Milan. » Blanche-Marie fut du reste promptement délaissée par Maximilien ; elle mourut assez tristement en 1510.

Ludovic appuyait sa demande d'investiture sur ce que la naissance de Galeas Marie, son frère aîné, avait précédé l'époque où François son père avait été proclamé duc de Milan, tandis que lui Ludovic était venu au monde après cette proclamation ; en conséquence il pouvait être considéré comme le premier des fils d'un duc de Milan. Cette prétention assez bizarre n'était guère plus sérieuse que les arguments mis en avant par les chan-

1. Le portrait de Blanche-Marie Sforza, peint par Ambrogio de Predis, a fait pendant longtemps partie de la collection Arconati-Visconti, à Paris.

celiers impériaux pour permettre à Maximilien d'accepter les propositions de Ludovic le More. Ils prétendaient que les empereurs s'étaient de tout temps interdit de reconnaître la possession légitime d'un fief de l'Empire à quiconque l'aurait usurpé, et déclaraient que François Sforza devait être regardé comme un usurpateur et que ni lui ni ses successeurs directs n'avaient le droit de porter le titre de duc de Milan. L'empereur se trouvait donc libre de remettre l'investiture du duché à qui bon lui semblerait, investiture que ni François Sforza ni son fils Galeas Marie n'avaient sollicitée, et qu'il pouvait en faire bénéficier Ludovic le More. Le duc de Bari n'eut pas le courage de faire publier le diplôme fruit de ce honteux trafic; il avait trop peur du roi de Naples, il se contenta de sa régence souveraine et de la possession d'un document qui assurait à ses fils l'héritage du duché de Milan en évinçant les prétentions que pourraient élever ceux de Jean Galeas.

La duchesse de Ferrare, Eléonore d'Aragon, mourait, le 11 octobre 1493, enlevée par une maladie d'estomac. Ame élevée, pieuse, amie des lettres et des arts, digne enfin de l'éloge qu'en fit l'Arioste sur son tombeau, elle laissait des regrets universels[1]. Cette

1. Le duc Hercule d'Este vécut jusqu'au 23 janvier 1505, conservant jusqu'à la fin la réputation d'un prince magnanime, fidèle à ses alliances, protecteur des arts, habile politique et bon administrateur. Il laissait trois fils: Alphonse, marié après la mort d'Anna Sforza à Lucrèce Borgia, qui devint duc de Ferrare, Ferdinand, et Hippolyte, créé cardinal en 1493 par Alexandre VI.

mort plongea Beatrix dans une profonde douleur, cependant son deuil dut être interrompu par le mariage de Blanche-Marie.

C'était un événement d'une importance capitale, bien fait pour flatter l'amour-propre du Régent ; il fut célébré par procuration à Milan et béni par l'archevêque Guido Antonio Archimboldi, le 30 novembre 1493. La mariée arriva à la cathédrale dans un char traîné par six chevaux blancs, accompagnée du duc et de la duchesse de Milan, de la duchesse Bonne, de Ludovic et de Beatrix. Les rues étaient, d'un bout à l'autre de la ville, tendues de tapisseries et ornées de guirlandes, de festons et d'écussons, devant le Castello on avait dressé sous un arc de triomphe le modèle de la statue équestre de François Sforza auquel travaillait Léonard de Vinci. La frivole Beatrix dans une longue lettre adressée à sa sœur, se plaît à raconter en grand détail toutes ces cérémonies et décrit minutieusement les toilettes les plus remarquables.

Cet excès d'ambition, loin d'aplanir les difficultés que Ludovic le More voyait s'amonceler devant lui n'était propre qu'à les accroître. Dans cet embarras, et n'ayant qu'une bien faible confiance dans son alliance avec le pape et les Vénitiens, il chercha un secours autre part. Il s'adressa au roi de France.

Deux envoyés, Charles de Barbiano comte de Belgiososo et le comte de Caiazzo, fils aîné de Robert de San Severino mort peu de temps auparavant, partirent

pour se rendre auprès de Charles VIII. Ils étaient chargés d'engager le roi à faire la conquête du royaume de Naples en lui offrant, non seulement le passage libre de son armée à travers le Milanais et l'accès du port de Gênes pour sa flotte, mais encore 200 000 ducats et cinq cents hommes d'armes, moyennant quoi, le roi s'engageait à défendre, contre tout agresseur, le duché de Milan et l'autorité de Ludovic le More.

En France, les conseillers du roi, Etienne de Vese sénéchal de Beaucaire et Guillaume Briçonnet surintendant des finances, applaudissaient au désir de conquète bien naturel chez un jeune prince entouré d'une vaillante et belliqueuse chevalerie. De plus, le cardinal Julien de la Rovère, échappé de sa forteresse d'Ostie où il s'était enfermé après l'élection de son rival Alexandre VI, hâtait de tout son pouvoir, en haine du pape, l'entrée de Charles VIII en Italie. Sur ces entrefaites, le vieux roi de Naples Ferdinand Ier d'Aragon mourait inopinément le 24 janvier 1494, laissant à son fils Alphonse la lourde charge de s'opposer aux projets et aux revendications du roi de France.

Nous n'avons pas à apprécier ici l'état de bouleversement dans lequel se trouva l'Italie entière à l'annonce de l'arrivée des Français, crainte chez les uns, espoir chez les autres, les alliances, les ligues, les défections se succédaient avec une rapidité extraordinaire. Enfin, après quelques hésitations de la part du roi, dont triomphèrent bientôt les instances du cardinal de la

Rovère, l'armée française traverse le Piémont et le Montferrat où Charles VIII ne rencontre pour le recevoir que deux princesses régentes des états de leur fils. Elles l'accueillirent à Turin et à Casale avec la plus grande magnificence, entourées de leur cour, vêtues de leurs plus belles toilettes, parées de leurs plus riches joyaux. Mal leur en prit, car Charles VIII, dont les prodigalités avaient déjà épuisé le trésor, leur demanda de lui prêter ces superbes diamants qu'il se hâta d'engager chez les juifs pour vingt-quatre mille ducats. Il faut ajouter que l'année suivante, dans sa hâte de regagner la France, le roi oublia de les rendre à leurs légitimes propriétaires.

Voici donc l'armée française aux portes du Milanais. Le 19 septembre, le roi entre à Asti, domaine du duc d'Orléans, comme dot de sa grand'mère Valentine Visconti. Il y reçut Ludovic Le More et le duc Hercule de Ferrare venus à sa rencontre; Beatrix attendait le roi à la frontière. Lorsqu'il fut arrivé au château d'Annona, elle monta à cheval, accompagnée de vingt-deux de ses dames dans leurs plus beaux atours et de beaucoup d'autres, venues de Milan, d'Asti et d'Alexandrie, traînées dans des chariots magnifiques, puis, dans ce somptueux équipage, alla saluer le roi. Charles VIII, toujours galant envers les dames, « le béret à la main, les baisa toutes à commencer par la duchesse de Bari et Bianca, femme du seigneur Galéas Sanseverino, fille naturelle de Ludovic, et voulut voir danser Beatrix avec

ses demoiselles ». Elle y consentit et déploya en cette circonstance toutes les grâces dont elle était capable, afin de conquérir les faveurs du futur maître des destinées de l'Italie[1].

Charles VIII, pour lequel la fière petite duchesse déployait ainsi toutes ses séductions, pouvait être un puissant monarque, mais il était loin d'être beau ; petit, jambes maigres, épaules étroites, l'une plus haute que l'autre, poitrine rentrée, nez fort long, cheveux blond roux, barbe clairsemée et jaunâtre, lèvres épaisses, gros yeux pâles à fleur de tête, expression ordinaire triste, parole difficile, tel était le pauvre prince dont les belles dames se disputaient les faveurs, mais sous cette vilaine enveloppe, le roi de France avait l'âme haute et était galant homme. « Petit de corps et grand de cœur » selon l'expression de Louis de La Trémoille dans ses Mémoires.

Certains historiens, Paul Jove entre autres, ont voulu faire un crime à Ludovic le More d'avoir employé auprès de Charles VIII des moyens de séduction que la morale réprouve ; il prétend que les compagnes de Beatrix avaient été choisies non seulement parmi les plus belles, mais surtout parmi celles dont la vertu était le moins rigide. Cette supposition nous semble toute gratuite car la conduite irréprochable des deux jeunes femmes qui marchaient en tête de ce gracieux bataillon

1. *Le Vergier d'honneur*, chronique en vers par André de la Vigne.

doit faire écarter la pensée qu'elles se seraient prêtées à favoriser de tels procédés.

Le roi devait aller avec Ludovic le More s'installer au château de Vigevano et la duchesse de Bari avait encore ordonné pour l'éblouir : « *di far bellissima festa a tromba e pifferari con quelle donne esa in sua compania* » mais cette fête ne put avoir lieu à cause de la maladie du roi, maladie à laquelle on a donné le nom de petite vérole, mais en réalité occasionnée par l'excès des plaisirs et les fatigues qui en résultaient.

Après quinze jours de soins et de repos, Charles VIII pouvait partir pour Vigevano. C'était la résidence favorite de Ludovic ; il s'y livrait à l'agriculture et à la chasse. Sorte de manoir fortifié au temps des Visconti, Ludovic en avait rendu le séjour agréable en y faisant faire par son architecte, le célèbre Bramante, de nombreux et importants embellissements. Il y avait créé un parc et des jardins, et fertilisa le pays en construisant un aqueduc pour y amener de l'eau. Vigevano était célèbre dans toute la Lombardie par les chasses auxquelles la duchesse Beatrix prenait part, comme nous l'avons vu, avec une activité surprenante.

Le roi vint donc s'installer à Vigevano. Pendant son séjour il assista à des chasses au cerf et au sanglier données en son honneur, mais, à la grande humiliation de Ludovic, il exigea que le service du château fût fait par ses propres gardes et que chaque soir les clefs lui en fussent remises à lui-même. Prudence ou défiance, cette

précaution, que motivait sans doute le séjour du roi de France en dehors de son royaume, était toujours observée même à Pavie où Charles VIII, logé au vieux château ducal, habitait sous le même toit que le duc et la duchesse de Milan eux-mêmes.

Une plus grande humiliation attendait cependant Ludovic lorsque, malgré les somptueux préparatifs qu'il avait cru devoir faire, le roi refusa d'entrer à Milan et se contenta de tirer des magasins de la ville des subsistances et des armes pour ses troupes.

Le séjour du roi à Pavie fut marqué par des scènes de larmes et de tristesse. Le duc Jean Galeas, sous le coup d'une anémie persistante, gisait sur son lit entre ses enfants et sa femme. Mais les prières de cette famille éplorée ne pouvaient détourner le roi d'une conquête que sa politique ambitieuse et son amour de la gloire lui commandaient de faire. Le roi quitta donc Pavie en promettant seulement au pauvre agonisant de faire en toute circonstance respecter sa femme, et de prendre ses enfants sous sa protection.

A peine Charles VIII était-il arrivé à Plaisance que le duc de Milan Jean Galeas Sforza mourait à Pavie le 21 octobre 1494, âgé de vingt-six ans. Cette mort, dans des circonstances si opportunes, fut pendant longtemps et par de nombreux historiens Guichardin entre autres, regardée comme le résultat d'un empoisonnement préparé de longue main par Ludovic le More. Il faut aujourd'hui rejeter cette légende que des recherches nouvelles

et des faits nouveaux mis en lumière ne permettent plus d'admettre. D'ailleurs Charles VIII, s'il avait pu soupçonner Ludovic d'être l'auteur ou l'inspirateur d'un tel crime envers un membre de sa famille ne lui aurait certes pas pardonné, tandis qu'il continua à l'accueillir gracieusement et à lui témoigner une vive amitié.

Jean Galeas laissait en mourant trois enfants : François confié à Charles VIII, Bonne, mariée en 1518 à Sigismond, roi de Pologne, morte à Bari en 1558, et Hippolyte morte à Bari en 1507.

PORTRAITS

Aucun portrait peint du duc Jean Galeas Sforza n'est parvenu jusqu'à nous. En a-t-il jamais existé? On ne sait. Mais le grand médaillon de marbre dont nous avons parlé fait très exactement connaître le personnage.

Le médailleur siennois Pastorino a gravé une belle médaille représentant Jean Galeas Marie Sforza et Isabelle d'Aragon, sa femme.

Une autre médaille gravée par Caradosso donne le buste de Jean Galeas Marie Sforza.

Gian Cristoforo Romano, l'auteur du buste en marbre de Beatrix d'Este a gravé une belle médaille représentant la duchesse Isabelle d'Aragon, buste à droite avec un voile sur la tête, accompagnée de l'inscription : ISABELLA ARAGONIA DVX MIL. Au revers : une femme nue assise tient dans la main gauche le caducée et dans la droite une palme : devant elle s'élève un palmier. L'inscription est : CASTITATI. VIRTVTI. Q. INVICTÆ.

Parmi les monnaies de cette époque, il en est une en argent (un teston) qui représente sur une face Jean Galeas presque encore enfant et sur l'autre la

duchesse Bonne de Savoie. Cette pièce peut avoir été frappée vers 1480.

Un autre teston d'argent dont on attribue la gravure à Caradosso représente : sur la face Jean Galeas Marie Sforza : IO. GZ. M. SF. VICECO. DVX. MIL. SX. buste à gauche, tête nue, cuirassé. Et au revers Ludovic Sforza : LVDOVICVS PARTVS GVBERNANS, tête à gauche, buste cuirassé. Cette belle pièce ne porte pas de date mais on peut parfaitement en reporter la gravure entre les années 1485 et 1490.

D'autres pièces de monnaie tant d'or que d'argent comportent l'effigie de Jean Galeas, on peut les attribuer toutes à Caradosso qui, graveur émérite, dirigeait à cette époque à Milan l'important service de la monnaie[1].

1. Voyez Armand, *Les Médailleurs italiens*. Vol. I, p. 110.

CHAPITRE IV

LVDOVIC MARIE SFORZA

DIT

LVDOVIC LE MORE

DVC DE MILAN

1494 — 1500

Parti de Pavie avec l'armée de Charles VIII qui se dirigeait sur Plaisance, Ludovic le More est immédiatement prévenu par un courrier de la mort de son neveu, le duc Jean Galeas. Il se hâte de revenir à Milan, s'enferme au Castello, et là se joue la dernière comédie. Deux cents des principaux habitants de la ville, presque tous, du reste, ses créatures et ses amis, se réunissent en assemblée délibérante et lui offrent de le reconnaître lui et ses descendants comme ducs de Milan s'il consent à prendre le gouvernement, alléguant que l'héritier légitime n'est qu'un enfant de cinq ans dont il est impossible d'accepter l'autorité dans les circonstances

graves où l'on se trouve, quand même cette autorité serait placée sous une habile et forte tutelle. Ludovic ne se rend pas à ce désir exprimé, il soulève des difficultés, et en un beau discours propose d'acclamer le fils du défunt; l'assemblée insiste, enfin il cède à ses vœux, et bien qu'il ait en main le brevet impérial d'investiture, se laisse proclamer duc de Milan. Le jour même, 22 octobre 1494, il revêt une robe de drap d'or et, en grand appareil ducal va rendre grâce dans la basilique de Saint-Ambroise. Pendant ce temps le corps de Jean Galeas était exposé à la cathédrale.

Le peuple, toujours avide de quelque nouveauté, parcourait la ville en criant *viva il Moro, viva il duca,* et c'est ainsi que ce rusé politique sut se faire imposer, par le vœu universel, une chose qu'il avait depuis si longtemps désirée et qu'il avait mis tous ses soins à préparer. Il devait être dans la joie la plus grande, cependant il n'en écrit pas moins à son beau-frère, le marquis de Mantoue, que la mort de son neveu lui a fait éprouver une *incredibile dolore,* et le lendemain il notifie officiellement à la cour de Ferrare son élection au duché de Milan.

La duchesse Isabelle, abîmée de douleur, et naturellement inquiète à l'annonce de ces événements, se trouva bientôt forcée d'accepter l'offre que lui fit Ludovic le More de quitter sa résidence de Pavie et de venir habiter avec ses enfants le château de Milan ; toujours

défiant, Ludovic pensait pouvoir mieux surveiller ainsi les actions des partisans, encore fort nombreux, de la légitimité de la succession. Alors le nouveau duc de Milan crut pouvoir avec sécurité regagner l'armée royale qui continuait sa marche vers la Toscane; d'ailleurs il laissait à Milan sa femme qui mieux que tout autre pouvait juger les événements et le prévenir en cas de besoin. Charles VIII, en apprenant ces grands changements de la bouche même de Ludovic, s'était contenté de lui recommander de traiter comme son propre fils l'enfant que, sensible aux larmes d'Isabelle, il avait déclaré prendre sous sa garde; mais il faut dire que toutes ces belles protections royales et ducales ne profitèrent guère au fils de Jean Galeas. Après la chute de Ludovic le More, Louis XII s'étant proclamé lui-même duc de Milan, envoya en France le jeune François Sforza, en fit un moine et lui confia pour toute principauté la direction de l'abbaye de Marmoutier. Isabelle se retira plus tard à Bari où elle vécut jusqu'en 1530.

Voici donc Beatrix, la femme du Régent, devenue duchesse de Milan, elle triomphait et n'éprouvait plus de jalousie vis-à-vis de la pauvre Isabelle; le malheur de sa rivale lui avait attendri le cœur, aussi, lorsque cette princesse, accompagnant le corps de son mari vint à Milan, non seulement Beatrix alla à sa rencontre, l'embrassa tendrement et pleura avec elle « *di cuore abbracio e pianse insieme colla desolata rivale* » dit l'historien

Magenta [1], mais elle allait souvent s'enfermer avec elle et s'efforcer de la consoler.

Le 4 février 1495, Beatrix mettait au monde un second fils que la marquise de Mantoue, invitée à venir assister sa sœur, tint sur les fonts baptismaux; l'enfant reçut quinze noms, mais n'a été connu que sous celui de François Marie; avec lui devait s'éteindre en 1535 la descendance directe du grand François Sforza et disparaître l'existence politique du duché de Milan. A l'occasion de cette naissance il y eut de grandes fêtes tant dans la ville qu'au Castello et au Giardino; Bramante l'architecte favori du duc fut chargé de régler quelques processions. Les relevailles de la duchesse furent encore l'occasion de manifestations joyeuses. Mais de toutes ces fêtes, celle qui fit le plus d'impression sur l'esprit de Beatrix et réjouit le plus profondément son cœur de femme ambitieuse ne fut célébrée qu'un peu plus tard. Le 26 mai 1495, on proclama officiellement l'investiture impériale du duché de Milan en faveur de Ludovic le More. A cette occasion on fit des cérémonies magnifiques au Dôme et au Castello: « *celebrati si stupendi trionfi quanto a nostro secolo fossero di altri,* » on célébra des triomphes tellement surprenants qu'il n'y en eut jamais de semblables de notre temps » écrit le secrétaire Marino Sanuto dans sa chronique quotidienne. Et du haut du bal-

1. Magenta, Visconti e Sforza.

con de la Maison de ville, le chef des hérauts lut à haute voix le décret impérial commençant par les mots : « Maximilianus divina favente clementia, Romanorum rex. semper Augustus.... » En écrivant à sa sœur retournée à Mantoue, Beatrix lui donne tous les détails de cette cérémonie et ajoute : « que ce fut le plus beau spectacle et la plus grande solennité qu'elle ait jamais vus. »

Beatrix avait toute raison de se réjouir car les succès de son mari étaient en grande partie son œuvre. Cette petite femme mince, à la poitrine étroite, au menton rond, aux lèvres fortes, dénotait par l'éclat de ses yeux toute la fermeté de son caractère. L'ambassadeur de Venise, dans ses lettres à la Seigneurie, assurait : « qu'en politique elle était un véritable silex et beaucoup plus arrêtée que son époux qui du reste fort raisonnablement lui obéissait en toute chose. »

Pendant que ces fêtes avaient lieu à Milan, le roi de France poursuivait ses conquêtes. L'Italie presque entière courbait la tête sous l'épée de ses chevaliers, Gênes, Pise, Sienne, Florence, Rome elle-même, qu'il avait traversée en vainqueur, reconnaissaient sa puissance, et Naples, après avoir chassé son dernier roi, se soumettait à sa loi et l'acclamait lorsque le 22 février il y entrait à la tête de son armée. Mais il arriva ce qui devait fatalement se produire ; l'Italie du Nord, croyant se mettre à l'abri des entreprises, des vengeances et des conquêtes des princes napolitains, avait déchaîné la

tempête ; elle voyait maintenant une puissance à laquelle rien ne résistait s'emparer de l'Italie entière. Venise frémit la première, attirant à elle le pape, l'empereur et roi d'Espagne, elle forma une ligue défensive contre les Français. Ludovic le More, encore plus effrayé, ne tarda pas à se tourner contre son trop puissant allié et se joignit aux confédérés.

Charles VIII, averti par Philippe de Comines, son ambassadeur à Venise, du péril qui le menaçait, se décida à quitter Naples, le 20 mai pour retourner en France. Sforza, aussi ardent à se débarrasser des Français qu'il avait été pressant pour les attirer à lui, ne craignit pas de commencer les hostilités et attaqua le duc d'Orléans demeuré à Asti. La guerre était donc de nouveau allumée et Charles VIII se voyait obligé de s'ouvrir à la pointe de l'épée le chemin du retour. La bataille de Fornovo ou de Fornoue fut une de ces rencontres incertaines où le décousu de l'action et la multiplicité des engagements permet aux deux parties de s'attribuer la victoire. Le roi néanmoins put briser l'obstacle et gagner Asti, tandis que François Gonzague, capitaine général de l'armée coalisée, pour célébrer sa prétendue victoire, faisait frapper une médaille et élever à Mantoue l'église de la Victoire dont Mantegna peignit sur son ordre le célèbre tableau d'autel[1].

1. Ce tableau représentant le marquis François Gonzague agenouillé aux pieds de la Madone placée sur un trône fait aujourd'hui partie de la galerie de notre Musée national du Louvre.

Le duc d'Orléans n'attendit pas Charles VIII à Asti ; il s'était emparé de Novare, rassemblait les troupes de renfort venues de France et formait de grands magasins d'approvisionnement. Les alliés, décidés à reprendre cette ville, réunirent l'armée vénitienne aux troupes milanaises commandées par Jean-François Sanseverino. Ludovic et Beatrix, enflammés par une belle ardeur guerrière, vinrent jusqu'à Plaisance voir les soldats vénitiens, et la duchesse dans son admiration de leur belle tenue militaire écrit à ce sujet une lettre enthousiaste à la marquise de Mantoue ; tous croyaient au prochain anéantissement des Français. Mais, comme dans toute ligue italienne les intérêts sont si divers que chacun des confédérés est toujours prêt à trahir ses alliés, pendant que le roi de France se reposait à Turin, Ludovic le More réfléchissait sur les dangers de sa situation. Il avait à craindre, non seulement l'armée française reconstituée, mais il devait redouter de voir, à travers les troubles occasionnés par cette guerre, le parti de l'héritier légitime du duché de Milan reprendre une nouvelle vigueur ; aussi n'hésita-t-il pas à traiter directement et pour son compte personnel avec le duc d'Orléans.

Ce traité, ratifié par le roi de France, le 10 octobre, à Verceil, n'offrait à personne les garanties d'une paix durable, mais le grand désir du roi et de ses chevaliers de rentrer promptement en France en rendit l'exécution prompte et facile.

Dans ces circonstances périlleuses pour Ludovic le More, les conseils de sa femme soutinrent ses hésitations et guidèrent sa politique, et si le traité de Verceil mit fin aux sérieuses inquiétudes dont il se sentait menacé, c'est à l'intervention de Beatrix qu'il en dut le bénéfice, car dans toutes les conférences qui précédèrent ce traité on voyait la duchesse siéger au milieu des graves diplomates qui en discutaient les clauses.

Au reste Ludovic le More se croyait en ce moment l'arbitre des destinées de l'Italie, son orgueil ne connaissait plus de bornes ; il rêvait un royaume d'Insubrie et de Ligurie dont il aurait été le souverain ; il se vantait, dit Burckhard : « d'avoir le pape pour chapelain, l'empereur Maximilien pour condottiere, la République de Venise pour chambellan et le roi de France pour courrier, parce qu'il le faisait venir et s'en aller suivant sa volonté ». Si les termes qu'emploie l'historien sont forcés, il faut reconnaître que la situation du duc de Milan était alors prépondérante et qu'il pouvait sans trop de présomption s'en faire gloire.

Tout devait bientôt changer et les malheurs allaient fondre sur la tête de l'orgueilleux prince. Le premier, le plus grand de tous, celui qui entraîna peut-être tous les autres, fut la mort de sa femme.

Le 22 novembre 1496, la duchesse de Milan perdait une de ses amies les plus chères, Bianca-Maria Sanseverino, fille de Ludovic le More et de Lucia Visconti, comtesse de Melzi. Il ne faut pas oublier que Ludovic le

More, né en 1451, avait trente-neuf ans lorsqu'il épousa Beatrix, il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il ait eu une fille de l'âge de sa femme et même un peu plus âgée. Nous avons vu les deux amies aux côtés l'une de l'autre pour recevoir le roi de France, une mort prématurée devait les séparer. Bianca-Maria mourait après six années de mariage et fut ensevelie dans le caveau funéraire construit d'après l'ordre de Ludovic le More à l'église de Sainte-Marie-des-Grâces. A cette époque, Beatrix éprouvait les fatigues d'une nouvelle grossesse. Le mardi 2 janvier 1497, elle était allée faire une promenade en carrozetta. Avant de rentrer au Castello où il y avait fête, elle se rendit à Sainte-Marie-des-Grâces, prier, comme elle en avait l'habitude, sur la tombe de son amie Bianca ; de retour au palais elle prit part à quelque danse lente. Soudain, vers deux heures du matin elle ressentit les premières douleurs et à cinq heures elle mettait au monde un enfant mort. A six heures et demie la pauvre mère rendait le dernier soupir ; elle avait juste vingt-deux ans. Marino Sanuto, le méticuleux secrétaire, a soin de noter dans son Diario que, la veille, des présages funestes avaient été constatés par les astrologues de la cour.

Ludovic fut véritablement terrifié par cette mort foudroyante ; malgré ses écarts de conduite il adorait sa femme, elle était la seule personne qu'il aimât avec ardeur et désintéressement. Pendant vingt-quatre heures il ne quitta pas la chambre mortuaire, absorbé, anéanti

dans sa douleur, refusant toute nourriture; pendant quinze jours il resta enfermé dans une pièce toute tendue de noir, les fenêtres fermées, éclairée à la lueur des lampes et des cierges, ne recevant personne pas même ses enfants. Dans la prostration d'esprit et de corps qui l'envahissait il se jeta dans une dévotion outrée, il récitait l'office des morts, faisait dire cent messes à Sainte-Marie-des-Grâces sur un autel illuminé de cent cierges et assistait chaque matin à l'une de ces messes. Il obligea Isabelle d'Aragon à quitter le Castello, où elle occupait depuis son veuvage avec ses enfants des appartements à l'étage supérieur, sous prétexte qu'il ne pouvait supporter aucun bruit autour de lui.

Terrible dénouement du drame qui s'était déroulé pendant leur vie entre les deux princesses: Isabelle, dépossédée par Beatrix de son titre et de ses prérogatives de duchesse de Milan, encore plus humiliée peut-être par les consolations qu'elle fut obligée d'accepter à la mort de son mari, voyait à présent cette même Beatrix si hautaine et si fière disparaître à la fleur de l'âge. Plus tard, elle devait vivre assez pour voir Ludovic expulsé de son duché et pour assister au rétablissement de son père sur le trône de Naples.

Sur l'ordre de Ludovic, on revêtit le corps de Beatrix de ses plus beaux atours et la couronne ducale fut placée sur sa tête pour indiquer que le duc de Milan ne perdait pas seulement une épouse mais son « *associée au principat* » suivant l'expression employée par l'empe-

reur Maximilien dans sa lettre de condoléance. Ainsi parée, Beatrix fut déposée dans un double cercueil de plomb et de bois enfermé dans un grand coffre couvert d'une draperie brodée d'ornements et de l'écusson des Sforza. Cette sorte de sarcophage était élevé bien en évidence au fond du chœur de l'église de Sainte-Marie-des-Grâces. Ludovic commanda au sculpteur Cristoforo Solari surnommé *il Gobbo* (le bossu), deux statues destinées à être placées sur un double tombeau, afin, disait-il, que, s'il plaît à Dieu, nous puissions reposer ensemble jusqu'au moment de la résurrection. » Ce désir ne devait se réaliser que beaucoup plus tard.

Le désespoir auquel s'abandonnait Ludovic le More avait obscurci toutes ses facultés. Dans la crainte d'un retour des Français en Italie, retour dont Charles VIII paraissait toujours occupé, le duc de Milan fait passer des sommes considérables au duc de Bourbon et au cardinal de Saint Malo Guillaume Briconnet, général des finances, pour les engager à faire échouer toute entreprise sur l'Italie, il s'adresse à l'empereur Maximilien et l'invite à venir à Milan prendre la couronne de Lombardie et à Rome celle de l'empire. Maximilien accepte, passe les Alpes avec quelques troupes, mais loin d'imiter Sforza, le duc de Savoie, le duc de Ferrare et le marquis de Montferrat étaient restés fidèles à l'alliance française. D'un autre côté, la guerre entre Pise et Florence n'avait pas cessé et allait devenir le principal brandon de discorde, car dans l'état où se trouvait l'Ita-

lie il suffisait de peu de chose pour faire se heurter tant d'intérêts rivaux. L'inconstant Maximilien[1], après avoir remporté quelques avantages sur les Florentins, demeurés toujours les alliés des Français, repassa en Allemagne, laissant Ludovic le More aux prises avec toute sorte de difficultés. Tout cela était le fruit de la politique incertaine de ce pauvre prince obsédé par la peur des Français et par la crainte d'un soulèvement à Milan en faveur d'un fils de Jean Galeas, car bien des gens voyaient en lui le meurtrier du dernier duc et détestaient son autorité.

C'est sous l'empire de ces craintes et dans cet état d'esprit que Ludovic le More voulut faire un testament politique. Cet acte déposé dans le trésor du château de Milan est daté de l'année 1498, il est parvenu en France avec beaucoup d'autres manuscrits et appartient aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Paris. Après avoir recommandé son âme à un grand nombre de saints, Ludovic exprime le désir d'être enseveli à l'église de Notre-Dame-des-Grâces, aux côtés de son épouse. Il fait d'abondantes aumônes, prescrit de payer ses dettes et laisse une pension de cinq mille ducats et une maison à chacun de ses deux fils naturels César et Paul. Vient ensuite une instruction détaillée de ce qu'il convient de faire au cas où son décès précéderait la majo-

1. Maximilien « homme très-saige, dit Commines, mais fort craintif et bien souple quand il avait paour et l'homme sans foy s'il veoit son proufit pour la rompre ».

rité de son fils Maximilien encore enfant, et il fixe à vingt ans l'époque de cette majorité. Du reste, il se montre très rassuré sur la succession de ce fils à son titre de duc et à la possession du Milanais. Le premier chambellan avait ordre de se rendre au château à l'instant de la mort de Ludovic et de se faire remettre la cassette qui contenait ce testament.

Mais un fait considérable allait bientôt dominer toutes les autres préoccupations du pauvre duc de Milan et remplir son âme découragée de crainte et de terreur. Le 7 avril 1499, Charles VIII était frappé d'apoplexie au château d'Amboise et mourait quelques heures après. Le duc d'Orléans, le plus proche prince du sang, était reconnu comme roi de France et prenait le nom de Louis XII.

Louis XII était fils de Charles d'Orléans et petit-fils de ce duc Louis d'Orléans qui avait épousé, en 1389, Valentine Visconti fille du duc Jean Galeas; fort des droits qu'il disait lui venir de cette origine, Louis XII en montant sur le trône ajouta au titre de roi de France ceux de roi des Deux-Siciles et de duc de Milan, considérant les Sforza comme de simples usurpateurs. Il prétendait donc garder le royaume de Naples et conquérir le Milanais.

Pour mettre ses projets à exécution, Louis XII formait de nouvelles alliances en Italie et préparait en Piémont une armée commandée par le maréchal Jean-Jacques Trivulce, Louis de Luxembourg comte de Ligny

et Éverard Stuart seigneur d'Aubigny. Les Français entrèrent en Italie le 13 août 1499 ; grâce à la trahison de Galeas Sanseverino qui commandait les forces milanaises, les portes d'Alexandrie leur furent ouvertes, Pavie capitula, une fermentation extrême régnait dans toute la Lombardie ; à Milan, Antoine Landriano, trésorier du duc, avait été assassiné comme il sortait du château par ce même Arrighoni qui savait se signaler plus tard par sa haine contre les Français[1].

Sforza, devant ce soulèvement populaire, perdit tout courage ; il fit partir pour l'Allemagne, sous la conduite des cardinaux Ascanio Sforza et Federico Sanseverino, ses enfants, ses perles et ses joyaux ainsi que le reste de son trésor réduit à 240 000 ducats. A Milan on plaça au Castello une forte garnison sous le commandement de Bernardino da Corte choisi par Ludovic de préférence à son frère le cardinal Ascanio qui avait demandé d'être chargé de ce commandement, confiance bien mal placée du reste car elle devait être trahie peu après. Il attachait cependant une importance considérable à la défense du Castello puisque quelques jours auparavant, le 16 août 1498, il écrivait à Giovanni Molo son maître de cérémonies : *di questo Castello nostro di Porta Zobia depende la conservazione de tutto il stato nostro* « de la garde du Castello dépend la conservation de tout notre état ». Après avoir pris toutes ces

1. Josephi Ripamontii : *Hist. Urbis Mediolani*. Liv. VII, p. 656.

précautions Ludovic le More quittait Milan, le 22 septembre, escorté d'un petit corps de troupes pour gagner la ville de Côme et de là passer en Allemagne rejoindre ses enfants auprès de l'empereur Maximilien.

Corio, le secrétaire du duc, témoin de tous ces faits, raconte que Ludovic, après avoir pris congé de ses courtisans qui partent et l'abandonnent, revint à l'église de Notre-Dame-des-Grâces où Beatrix était inhumée, y fit une longue station et, en s'éloignant, se retourna trois fois le visage couvert de larmes; larmes de regret et d'expiation, ajoute le chroniqueur. Ludovic devait comprendre alors ce que lui coûtait la perte de Beatrix, son énergique conseillère, et devait faire de bien amères réflexions sur les variations de la fortune qui, tant que cette fidèle épouse avait été auprès de lui le comblait de ses faveurs, et dont il se trouvait complètement abandonné maintenant que ce bon génie n'était plus à ses côtés.

Tous les malheurs accablaient à la fois le pauvre prince : Bernardino da Corte sur la fidélité duquel il comptait pour conserver le Castello rendait la forteresse après quelques jours d'une faible résistance, séduit, dit-on, par l'offre d'une grosse somme d'argent; l'armée française entrait à Milan aux acclamations du peuple; Louis XII arrivait bientôt pour jouir du triomphe de ses armes, et tout le monde, clergé, nobles, sénateurs accouraient au-devant de celui qu'ils considéraient comme un libérateur.

Louis XII vint s'installer au Castello. Bizarre destinée de cet antique séjour des sombres et cruels tyrans que furent les Visconti ! Renversé par une révolution populaire, reconstruit par un usurpateur heureux pour en faire une imprenable forteresse, le Castello abritait maintenant le roi de France représentant les droits de ces mêmes Visconti exécrés, et cela, aux applaudissements de tout un peuple qui, un demi-siècle auparavant, se proclamait républicain.

Louis XII, rentré en France avec une grande partie de son armée, laissait pour gouverner le Milanais le rude soldat qu'était Jean-Jacques Trivulce et le comte de Ligny pour commander les troupes. Pendant ce temps, Ludovic le More, qui avait quitté Milan pour aller implorer l'assistance de Maximilien, n'obtenait que de vagues promesses. Dans l'excès de son désespoir et de sa haine contre Louis XII et les Vénitiens ses alliés, il essaya même de pousser contre eux le sultan des Turcs Bajazet, l'ennemi juré de toute la chrétienté.

Il n'était pas besoin de tant de colère et d'un projet si criminel pour chasser les Français de Milan, le despotisme autoritaire de Trivulce, l'indiscipline et la barbarie de ses soldats jointes à la versalité du peuple milanais suffirent à faire rappeler Ludovic le More par ses anciens sujets. Le 2 février, le peuple avait failli prendre d'assaut la Maison de ville où s'était réfugié Trivulce ; il put à grand'peine s'échapper et venir se réfugier au Castello. Le 4 février, Ludovic le More, à la tête d'une armée

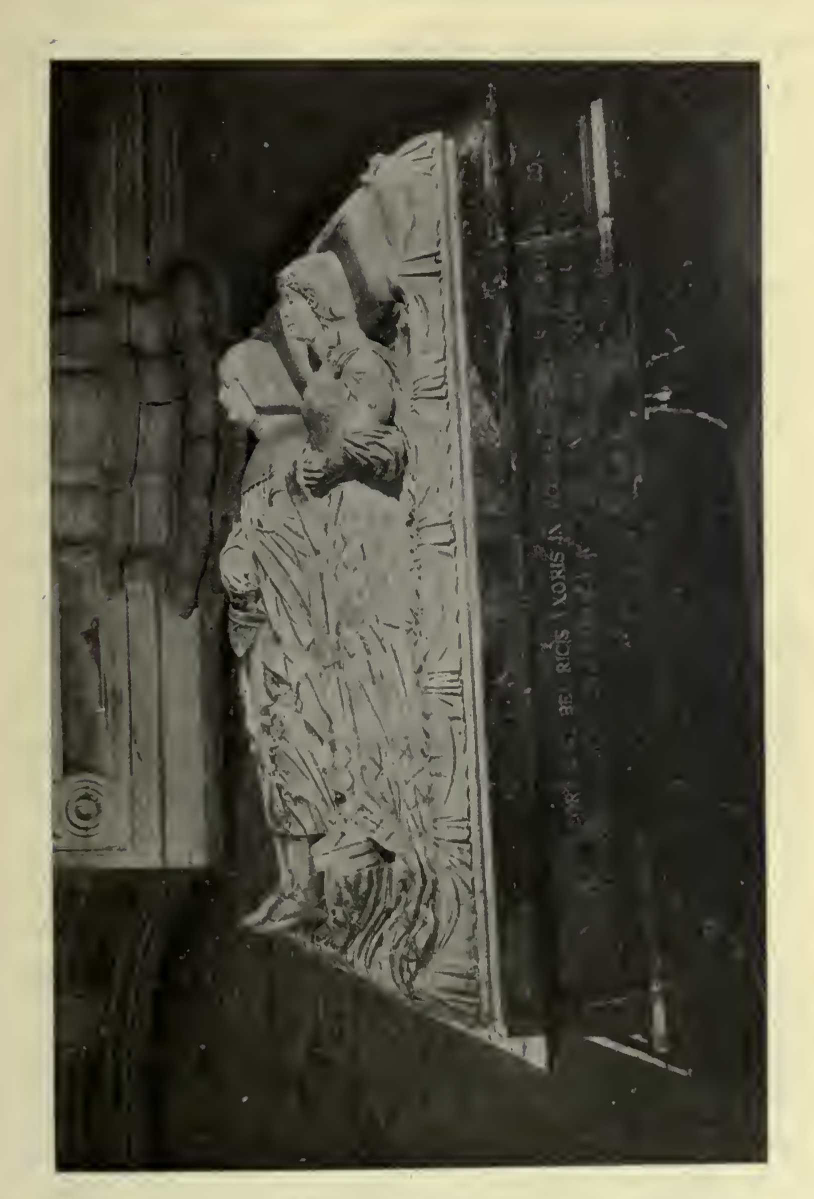
composée de soldats suisses et allemands que les restes de son trésor lui avaient permis de recruter, rentrait en triomphe dans la capitale de ses états qu'il avait si honteusement quittée six mois auparavant, et son frère Ascanio venait assiéger le Castello.

Trivulce et le comte de Ligny jugèrent prudent de se retirer devant le mécontentement général appuyé par des forces supérieures à celles dont ils pouvaient disposer et vinrent s'enfermer à Novare. Ludovic arriva bientôt à la tête de toute son armée mettre le siège devant la ville; les Français ne se sentant pas en état de la défendre quittèrent Novare pour aller se fortifier à Mortara et attendre des renforts, composés en grande partie de soldats suisses, que La Trémoille amenait de France. Peu de temps après, l'armée française se trouvait en état de livrer bataille et venait se placer entre Novare et Milan offrir le combat à celle de Sforza. Mais les capitaines des Suisses, qui commandaient dans ces deux armées, ne voyant rien à gagner à lutter les uns contre les autres, engagèrent entre eux des pourparlers; en même temps ils reçurent un ordre de la Diète leur interdisant de combattre. Alors, sous prétexte de réclamer à Ludovic le More l'arriéré de leur solde les Suisses qui servaient dans son armée se mutinèrent, et, peut-être séduits par l'argent de la France, refusèrent de se battre et rentrèrent tumultueusement dans Novare. Il n'était plus question de bataille; Sforza revint à Novare trahi et abandonné non seulement par

les Suisses mais par les mercenaires allemands et bourguignons qui demandèrent passage aux Français pour retourner dans leurs pays. Cette demande fut accordée mais à la condition qu'ils passeraient désarmés deux par deux ou trois par trois à travers l'armée française de façon que si Sforza se trouvait parmi eux il pût être reconnu.

Les Français entrèrent dans Novare. C'est là que Ludovic le More et Galeas Sanseverino furent découverts déguisés en simples soldats suisses et arrêtés. Le comte de Ligny fit monter le duc de Milan à cheval, le fit passer sur le front de l'armée et le remit au sire de la Trémoille qui commandait en chef.

C'était une proie qu'il ne fallait pas lâcher. Le comte de Ligny accompagna Ludovic le More jusqu'à Suze et le confia au sire de Cressol ; il était accompagné de quelques serviteurs et emportait un trousseau considérable. Arrivé à Lyon, Ludovic fut enfermé dans la forteresse appelée le château de Pierre Encise ; il y resta quinze jours au bout desquels on le transféra au Lys-Saint-Georges, château fortifié que possédait en Berry un officier du roi nommé Gilbert Bertrand. Pendant les quatre ou cinq années que Ludovic resta au Lys-Saint-Georges, il fut traité fort honorablement au dire de tous les chroniqueurs du temps : « Et fault entendre que de sa personne il a toujours esté traicté aussi bien qu'il eust peu estre en sa plus grande liberté et seigneurie » dit Saint-Calais ; « humainement traité » dit un autre ;



Tombeau de Ludovic le More et de Béatrix d'Este, chartreuse de Pavie.

« détenu en large et honneste prison » selon un troisième[1].

Le roi désigna ensuite le château de Loches pour recevoir le prisonnier. C'était une célèbre prison d'état réservée aux personnages de haute distinction ; Ludovic le More y resta pendant quatre années. Prato, historien milanais, raconte que pendant son séjour à Loches Ludovic corrompit son gardien et s'échappa caché dans une voiture de paille, mais qu'il s'égara dans les bois et fut repris le lendemain dans une battue ordonnée par le gouverneur. Alors on lui imposa une détention plus sévère ; on l'enferma dans le cachot souterrain du donjon dont le sol n'était que de la terre battue et les murailles de simples blocs de rochers ; là le malheureux duc de Milan, l'ancien prince magnifique, le protecteur des arts passait son temps à dessiner sur les pierres de sa prison. Il finit par y mourir de tristesse, de langueur et de consomption, le 17 mai 1508 ; il avait cinquante-sept ans.

Un gentilhomme milanais, nommé Francesco Pontremolo, qui avait obtenu l'autorisation de demeurer auprès de Sforza revint alors en Italie et raconta à sa manière la captivité de Ludovic le More. Paul Jove ne manqua pas de s'emparer de cette version d'après laquelle Louis XII se serait montré d'autant plus dur à

1. Jean d'Auton, *Histoire de Louis XII*, publiée par R. de Maulde-La Clavière ; Saint-Calais, *Histoire de Louis XII*, publiée par Th. Godefroi, Paris, 1622 ; Garnier, *Histoire de France*.

l'égard de Ludovic que celui-ci faisait preuve de plus de patience et de magnanimité. Combien d'historiens ont reproduit Paul Jove! Mais aujourd'hui on peut certifier que cette légende est absolument fausse et rétablir les faits dans leur absolue vérité[1].

Ludovic avait, comme nous l'avons vu, commandé un double tombeau à Cristoforo Solari ; l'artiste se mit immédiatement à l'œuvre et s'attaqua d'abord à la statue de Beatrix. Il est impossible de se rendre compte de ce qu'aurait dû être ce mausolée ; le dessin d'ensemble composé par Giovanni della Porta n'a pas été conservé. On sait seulement par une lettre de Pasquer Lemoine, valet de chambre de François Ier, relatant une visite faite par le roi en 1515 à l'église de Sainte-Marie des-Grâces que : « la sépulture de Beatrix femme du More était élevée en haut bien richement et dessous, près terre notre seigneur duc au tombeau. » Ludovic reposait donc à cette époque auprès de Beatrix ; ses restes avait été réclamés par son fils Maximilien, devenu duc de Milan en 1512, et déposés dans le caveau de famille creusé au fond du chœur de l'église. Une dalle de marbre noir portant cette seule inscription : BEATRIX DVX, en marquait il y a encore peu d'années la place, elle a été récemment enlevée et se trouve aujourd'hui incrustée dans le mur du petit cloître attenant à l'église. La statue de Ludovic exécutée posté-

1. Frère Jean d'Auton de l'ordre de Saint-Benoit, *Histoire de Louis XII.* Vol. I, p. 278.

rieurement par Solari vint compléter le mausolée ; mais si l'église de Notre-Dame-des-Grâces est dépourvue maintenant de ce tombeau qui devait en être un des principaux ornements, les deux statues, admirable spécimen de la sculpture milanaise à la fin du XVe siècle et document très précieux rappelant avec une finesse remarquable les somptueux costumes de gala à la cour de Milan, peuvent se voir dans l'abside de l'église de la Chartreuse de Pavie ; un hasard étrange les y a fait parvenir.

Par suite d'une prescription particulière du concile de Trente, défendant de placer sous les autels ou contre les autels des églises la sépulture de personnages n'ayant pas été canonisés et auxquels il n'y aurait pas de culte à rendre, les moines dominicains de Sainte-Marie-des-Grâces furent obligés en 1554 de faire démolir le tombeau des Sforza qui était adossé à l'autel principal. Les débris en furent vendus, et un certain Oldrado da Lampugnano acheta les deux statues moyennant la modique somme de trente-huit ducats. Cet Oldrado aurait-il fait cette acquisition pour son compte ou pour celui des chartreux de Pavie ? On ne sait. Mais il est certain que d'une manière ou d'une autre ceux-ci en devinrent propriétaires, et, en souvenir du grand intérêt que Ludovic et Beatrix avaient pris à la construction de leur couvent, ils les placèrent debout devant le mur du chœur de l'église auprès du magnifique monument funéraire de Jean Galeas Visconti. Elles restèrent dans cette

situation jusqu'en 1830; à cette époque elles furent déplacées et couchées sur le sol. Soixante ans plus tard, en 1891, on prit enfin le parti de disposer les deux statues comme elles devaient l'être dans le monument primitif, c'est-à-dire gisant sur un même socle.

Après trois siècles de séparation ce mari et cette femme se trouvent enfin réunis selon le désir qu'en avait exprimé le duc de Milan. Ils sont là côte à côte; Ludovic grand, fort comme tous les Sforza, la tête appuyée sur un riche coussin brodé, avec les lettres L. D. Ludovic Dux, les cheveux abondants séparés sur le milieu de la tête, enveloppé tout entier dans les plis d'un ample vêtement de soie, tenant son chapeau de ses mains croisées sur sa poitrine. Beatrix, petite, la tête également appuyée sur un coussin moins orné, les cheveux frisés retombant en boucles sur ses épaules; elle est vêtue d'une longue robe à traîne dont la jupe et le corsage sont ornés de dessins soutachés, ses mains croisées sur sa poitrine sont cachées par une sorte de fourrure qui semble lui servir de manchon; ses pieds sont chaussés de souliers à hautes semelles, selon la mode des élegantes de l'époque, ce qui du reste atténuait un peu, quand elle se tenait debout, l'exiguïté de sa taille.

Cette disposition nouvelle des statues de Ludovic Sforza et de Beatrix d'Este est due à l'initiative de l'*Uffizio regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia*, car les Chartreux ont été dispersés

depuis 1866, et en 1881, les derniers moines ont quitté le couvent devenu depuis lors monument national. Mais il faut surtout attribuer la sollicitude dont ces statues ont été l'objet au talent de Cristoforo Solari, car on a pu ainsi conserver et mettre en relief une de ses œuvres maîtresses.

PORTRAITS

En dehors des deux statues dont nous venons de parler et du buste de Beatrix jeune fille sculpté par Cristoforo Romano, de nombreux portraits rappellent les traits du duc et de la duchesse de Milan.

Peinture. — Le beau tableau votif, commandé au peintre Bernardino Zenale après la promulgation du décret impérial conférant à Ludovic l'investiture du duché de Milan, représente le duc et la duchesse agenouillés, rendant grâce à la Vierge Marie assise sur un trône et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui les bénit ; un cardinal et trois évêques occupent le fond du tableau et assistent à la scène tandis que dans le haut deux anges volant tiennent une couronne au-dessus de la tête de la mère du Seigneur. A côté de Ludovic, son fils aîné Maximilien, alors petit garçonnet est également agenouillé les mains jointes, tandis que Beatrix tient auprès d'elle son second fils François encore enveloppé de ses langes, mais néanmoins par une charmante fantaisie du peintre, agenouillé les mains jointes comme ses parents. Ludovic est un bel homme dans la force de l'âge, les traits réguliers et fortement accentués,

vêtu d'une robe de brocart d'or. Beatrix avait alors vingt ans ; elle était mère de deux enfants et atteignait tout son développement de femme, mais si l'on rapproche ce portrait de son buste de jeune fille on retrouve toujours la même petite femme mince, à la poitrine étroite, au menton rond, aux lèvres fortes, ses abondants cheveux séparés en bandeaux et roulés par derrière en une longue torsade entourée de rubans ; des perles magnifiques et de superbes joyaux ornent sa tête et son col. Ce tableau fait aujourd'hui partie de la collection du musée Brera à Milan.

Dans le réfectoire du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, Léonard de Vinci, tandis qu'il travaillait à la Sainte Cène, avait peint, de chaque côté du grand Crucifiment de Donato Montorfano, Ludovic et Beatrix agenouillés. Ces portraits auraient certainement un grand intérêt si la peinture n'en était absolument dégradée. Léonard aurait-il fait un autre portrait de Beatrix ? Cela n'est guère croyable ; on en retrouverait la trace quelque part. Cependant la Bibliothèque Ambroisienne à Milan possède dans sa collection des dessins anciens une esquisse de la tête de Beatrix, dessin, du reste, assez informe attribué à Léonard et qui a peut-être pu servir d'étude pour le personnage placé au bas du Crucifiment.

A la galerie de peinture du palais Pitti à Florence, on voit un très beau portrait de Beatrix d'Este peint à la même époque que le tableau de Zenale, par le ferra-



Ludovic Sforza et Beatrix d'Este
avec leurs deux fils Maximilien et François aux pieds de la Madone entourée de Saints.
Tableau votif peint en 1495 par Bernardino Zenale (Musée Brera, Milan.
(Photo Anderson.)

rais Lorenzo Costa artiste en grande faveur à la cour du duc Hercule ainsi qu'auprès du marquis Frédéric de Mantoue. C'est bien la même personne que dans le grand tableau votif avec sa même coiffure caractéristique, toujours ornée de magnifiques bijoux; mais l'expression de sa physionomie est sévère, son regard est ferme, ses lèvres sont serrées, ce n'est plus la folle Beatrix, c'est la duchesse de Milan devenue homme d'état, avec toute l'autorité de sa souveraine puissance.

Bernardino Luini a donné, postérieurement à la mort de Ludovic et de Beatrix, des représentations de ces deux personnages. Ils font partie tous deux de la série de portraits de la famille Sforza de Milan exposée au Castello; mais ces portraits, si toutefois on peut donner ce nom à ces peintures faites très largement pour être comprises dans une décoration placée très haut, n'ont aucune ressemblance avec les modèles qu'ils sont censés devoir reproduire.

Il n'en est pas de même des deux œuvres de Bernardino Luini qui se trouvent dans la sacristie de l'église de Notre-Dame-des-Grâces. L'une est un médaillon contenant la tête de Ludovic le More, l'autre une fresque représentant Beatrix et son fils Maximilien assistant à la messe dite à l'autel par saint Dominique. Sans avoir pu être peints d'après nature puisque Luini ne vint à Milan que vers 1500, ces portraits sont très près de la vérité et offrent par conséquent un réel intérêt. D'après un



Portrait de Beatrix d'Este, duchesse de Milan, par Lorenzo Costa.
Florence, Galerie Pitti.

document conservé aux Archives d'État de Modène, le peintre Cosimo Tura aurait fait, sur les ordres du duc Hercule de Ferrare, un portrait à l'huile de Beatrix en 1485. La petite princesse avait alors dix ans et ce portrait aurait été envoyé à Ludovic. Il est malheureusement perdu[1].

Miniatures. — La miniature, cet art si précis que certains Milanais ont poussé jusqu'à ses dernières limites, nous a laissé du duc et de la duchesse de Milan des représentations d'une parfaite exactitude.

Un acte de donation, manuscrit sur parchemin, fait en 1894 par Ludovic en faveur de Beatrix se trouve conservé aujourd'hui au British Museum de Londres. Sur la première page, de chaque côté des armoiries du duc de Bari supportées par des anges, le peintre miniaturiste Fr. Antonio da Monza a placé deux médaillons représentant le Régent et sa femme. Ils sont tous deux vus de profil, dans une pose un peu raide, comme sur une sorte de médaille, mais les traits reproduits avec une finesse extrême peuvent faire considérer ces médaillons comme de véritables et fidèles portraits. Ludovic se présente avec ses longs cheveux séparés sur le milieu de la tête, ses traits forts et accentués ; Beatrix, droite et raide, arrogante et fière ; son abondante chevelure, retenue par une résille toute garnie de perles

1. Archivio storico dell' Arte, 1888, p. 264.

et une ferronnière, retombe par derrière en une torsade enroulée de rubans et de perles; son goût pour les beaux bijoux se dénote encore ici, car elle porte un collier de perles magnifiques auquel est suspendu un superbe pendentif[1].

Sur la première page du manuscrit de « La Sforziade », que possède la Bibliothèque Nationale de Paris, Antonio da Monza a encore représenté dans un médaillon le portrait de Ludovic le More entouré de l'inscription : LVDOVICVS. MA. SF. VICO. DVX. BARI. DVC. GUBERNA.

Le savant marquis d'Adda a pu retrouver l'original de l'acte de donation fait par Ludovic en faveur des moines dominicains de Sainte-Marie-des-Grâces. Sur la première page, une belle miniature représente le Régent remettant le précieux parchemin au prieur du couvent.

Sculptures. — On retrouve le buste de Ludovic le More sculpté dans un des médaillons qui ornent la frise du portail de l'église de Sainte-Marie-des-Grâces.

A la chartreuse de Pavie, dans l'église, au-dessus de la belle porte qui donne accès à la sacristie des moines on voit dans la frise les bustes de quatre ducs de Milan; Ludovic le More fait partie de cette série. Et au-dessus de la porte d'entrée du lavabo des moines située vis-à-vis, les bustes de quatre duchesses accompagnent l'entable-

1. Cette page est reproduite à la fin de ce volume à l'article : MINIATURISTES.

ment; Beatrix d'Este s'y trouve fidèlement représentée[1]. Il faut également ranger parmi les sculptures le grand médaillon de marbre que possède M. Gustave Dreyfus. Il fait pendant à celui de Galeas Marie Sforza ; les deux médaillons ont dû être faits à la même époque et par le même artiste pendant la régence de Ludovic. Le buste est bien détaché dans son relief, le personnage est placé de profil à droite, pose officielle, raide, prétentieuse, cherchant la dignité mais ne dénotant aucun caractère. Il est accompagné de l'inscription : LVDOVICVS. M. SF. DVX. BARI.

Le Musée du Louvre possède dans la galerie des sculptures de la Renaissance un beau médaillon en marbre de Ludovic le More ; très fin d'exécution et d'un beau relief.

Médailles. — On connaît différents types de médailles représentant Ludovic le More. La plus intéressante est celle que Caradosso a gravée en 1490 pour célébrer le retour de la paix entre les Milanais et les Vénitiens. Elle représente le prince tête nue, tourné à droite, il porte une cuirasse sur laquelle apparaît une victoire ; en exergue on lit : LVDOVICVS. MO. SF. VICO. DVX BARI DVC GVBER. Au revers, Ludovic est assis sur un trône dressé sur une place publique et voit défiler devant lui des cavaliers et des gens à pied. Ce délicat et minus-

1. Voir dans la PARTIE ARTISTIQUE, ces deux portes reproduites à l'article consacré à Antonio Amadeo.

cule bas-relief est accompagné de l'inscription : OPTIMO CONSCILIO SINE ARMIS RESTITVTA (La paix rétablie par de bons conseils sans le secours des armes), sur la base du trône on lit : P. DECRETO.

De nombreuses monnaies ont été frappées sous la régence et pendant le règne de Ludovic le More ; on en retrouve quelques-unes dans certaines collections, entre autres le teston d'argent présentant au droit la tête de Ludovic et au revers ses armoiries ; et surtout un autre teston d'argent donnant d'un côté le buste de Ludovic et de l'autre celui de Beatrix d'Este.

On peut ajouter le beau teston d'argent dont nous avons déjà parlé, sur un côté duquel Ludovic est représenté avec l'inscription LVDOVICVS PATRVVS GVBERNANS et sur l'autre le jeune duc Jean Galeas Sforza.

Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale possède une médaille sur laquelle le duc Ludovic et la duchesse Beatrix sont représentés en buste se faisant face l'un à l'autre tous deux couronnés de la couronne ducale ; l'inscription est : CVOS DEVS. CONIVNXII. HOMO. NO.

M. Armand signale encore une monnaie d'argent sur la face de laquelle on voit le buste de Ludovic le More cuirassé, tête nue et, au revers, la duchesse tête nue, avec la grosse natte de cheveux retombant en arrière. Cette monnaie porte la date 1497 ; elle est attribuée à Caradosso[1].

1. Armand. Les Médailleurs italiens de la Renaissance.



LUDOVIC LE MORE, Duc de Milan.

Médaillon en marbre — auteur inconnu.

Musée du Louvre.

CHAPITRE V

CARACTÈRE DE LUDOVIC LE MORE

Émule de Laurent de Médicis, mécène intelligent et libéral, admirant et encourageant toutes les productions des arts et de l'esprit, si Ludovic le More a vécu en communion d'idée avec les grands hommes dont il avait deviné le génie, s'il a quelquefois inspiré leurs œuvres par suite d'un don naturel, il s'attachait surtout à les critiquer, à les affiner et à leur permettre d'atteindre ainsi ce degré de perfection auquel l'architecture, la peinture, la sculpture, la gravure et tous les autres arts sont parvenus sous son règne.

Avec de hautes aspirations, un désir immodéré de faire beau et grand, un goût de somptuosité difficilement satisfait et un orgueil implacable, il voulut éclipser tous les princes ses rivaux et s'entourer de toutes les splendeurs. Ses immenses richesses lui permettaient de pourvoir à toutes ses fantaisies et de tout rattacher à sa personne, son gouvernement ombrageux ne laissait place à aucune initiative particulière. Aussi, c'est bien

à lui et à son influence personnelle qu'est due cette magnifique éclosion des arts dans le Milanais pendant les vingt dernières années du xv[e] siècle ; c'est vers 1490 qu'elle atteignit l'apogée de son développement.

Corio, l'historien milanais, si fidèle et si juste appréciateur des choses de son temps pouvait écrire : « Après que la guerre entre le duc et les Vénitiens fut terminée, il sembla que la paix fût assurée pour toujours et l'on ne songea qu'à accumuler des richesses par tous les moyens possibles. Les pompes, les voluptés se donnaient libre carrière, et Jupiter triomphait avec la paix de telle manière que toutes choses paraissaient aussi stables et aussi solides qu'elles l'avaient été à n'importe quel moment dans le passé. La cour de nos princes était éclatante, pleine de nouvelles modes, de nouveaux costumes, de délices : *Italia fioriva per virtu e delicie*. Néanmoins, à cette époque, le mérite (*virtu*) brillait à tel point et une telle émulation se faisait sentir entre Minerve et Vénus que chacune d'elles cherchait à l'emporter sur l'autre. D'un côté Cupidon recrutait les plus beaux jeunes gens ; les pères lui envoyaient leurs filles, les maris leur femme, les frères leurs sœurs, et ainsi, sans scrupule, beaucoup prenaient part à l'amoureux bal qui passait pour une fête merveilleuse, Minerve, à son tour, cherchait par tous les moyens à faire briller son élégante Académie.

« En effet Ludovic Sforza, prince glorieux et très illustre avait pris à son service et fait venir de toutes les parties

de l'Europe des hommes excellentissimes. Là on savait le grec, là les vers et la prose brillaient, là les muses excellaient à rimer, là on trouvait les maîtres de la sculpture, là étaient accourus des régions lointaines, les premiers peintres, là les chants et les concerts de toute sorte étaient si doux et si harmonieux qu'ils semblaient descendus du ciel sur cette cour fameuse[1]... »

Ludovic le More, né à Vigovano, le 3 avril 1451, quatrième fils du grand François Sforza, réunissait à des dons naturels de remarquables qualités de corps et d'esprit. Il avait reçu une éducation soignée, il lisait et écrivait couramment le latin, possédait une mémoire remarquable et une grande facilité d'élocution. Il était de grande taille, ses traits étaient accentués, le nez fort et aquilin, le menton un peu bas, un ensemble de physionomie d'une excessive mobilité. Son teint olivâtre lui avait fait donner le surnom de More. Il tenait par sa mère à la race des Visconti et il en avait hérité l'astuce et la cruauté, l'ambition lui venait de son père; mais loin, comme ce dernier, de rechercher les succès sur les champs de bataille, c'est dans l'ombre qu'il ourdit ses trames. D'humeur inquiète, irrésolu, peureux même, pusillanime, il lui faut toujours un allié; méfiant, il ne prend conseil de personne, seule sa femme, la toute jeune Beatrix put prendre un ascendant marqué sur ce caractère bizarre et lui indiquer clairement sa

1. Bernardino Corio, *Historia di Milano*, Padova, 1646, p. 882.

voie, aussi, après sa mort, perd-il la tête et ne sait plus ni gouverner ses états, ni se gouverner lui-même.

Au reste, Ludovic ne prenait aucune résolution sans avoir consulté au préalable son astrologue favori Ambrogio da Resate. Il avait deux autres astrologues à son service, un juif Leone Giudeo et Calcerando. Il se plaisait dans la société des chiromanciens, des alchimistes, de tous ceux dont l'esprit s'abritait sous quelque mystère ; les mathématiciens jouissaient de ses faveurs.

On a prétendu, en s'appuyant sur divers documents, que ce richissime potentat était d'une étrange avarice ; certes, il savait largement dépenser lorsque ses prodigalités devaient jeter quelque éclat sur son gouvernement ou sur sa personne, mais il se montrait quelquefois parcimonieux et ses familiers les plus intimes, les artistes pour lesquels il avait le plus d'estime, Léonard de Vinci, l'architecte Bramante et le poète Bellinzoni ont dû quelquefois s'adresser à lui pour réclamer des arriérés sur les pensions qu'il leur faisait servir ; mais il faut supposer que ces retards devaient provenir de la négligence de quelque employé des finances ducales plutôt que de la mauvaise volonté du prince.

On a voulu quelquefois comparer Ludovic le More à son contemporain Laurent de Médicis. Il est bien difficile, à notre avis, d'établir entre eux un parallèle, car s'il fallait placer à côté l'une de l'autre ces deux figures de chefs d'état et de protecteur des arts on serait forcé

de reconnaître que le grand citoyen florentin éclipse complètement le potentat parvenu.

Laurent de Médicis, élevé par son grand-père dans l'admiration des artistes éminents et dans le commerce des savants les plus illustres, entouré des soins de sa mère, Lucrecia Tornabuoni, une des femmes les plus accomplies de son siècle, avait contracté dès l'enfance le goût et le culte des arts. Lorsqu'après la mort de son père, il eut, de par la volonté populaire, pris les rênes du gouvernement, rien n'était changé dans l'état, et tous, riches marchands, pieuses congrégations, fabriques des églises pouvaient continuer à occuper les artistes en suscitant des créations nouvelles. Le prince, puisqu'il fallait donner un nom au chef de cette république, affectait cependant une simplicité toute bourgeoise, et n'était que le premier client de la pléiade de producteurs qui gravitaient autour de lui. Mais son intelligence avisée et largement ouverte en faisait un guide d'un jugement sûr, un protecteur efficace des artistes, pouvant leur indiquer, sinon leur imposer, une direction bien définie. Il ne leur dispensait pas seulement ses richesses, mais savait leur accorder quelquefois des récompenses plus flatteuses à leurs yeux ; ne l'a-t-on pas vu faire porter le nom de San Gallo à l'architecte Giuliano Giamberti qui venait de construire un magnifique monastère situé près de la porte de ce nom à Florence. Dans son palais de la via Larga, dans ses villas de Poggio a Cajano et de Carregi,

il réunissait autour de lui les artistes et les savants de tous pays, et la valeur de son jugement en faisait un arbitre écouté; dans les conseils du gouvernement, son influence était prépondérante. Partisan déterminé de la Renaissance classique, élève de Donatello et de Brunelleschi, il suivit une route bien tracée, et sur son parcours fit naître des chefs-d'œuvre par ses conseils et ses libéralités. Sa magnifique bibliothèque était ouverte à tous les travailleurs et ses merveilleuses collections s'étalaient libéralement aux regards de tous les amateurs et des curieux.

Laurent le Magnifique eut une action considérable sur la politique générale de l'Italie et sur la société italienne tout entière, sur son orientation philosophique et littéraire, sur ses manifestations artistiques.

Ludovic le More n'est qu'un orgueilleux parvenu, intelligent il est vrai, fin d'esprit, astucieux, mais dont l'influence artistique et littéraire se résume tout entière dans la glorification de sa personne; incapable d'une haute direction, d'une grande envolée, s'il comprend le lustre qu'il peut acquérir par la fréquentation des artistes et des savants, il les paie pour venir à sa cour. Nullement préparé par son éducation à jouer le rôle d'un véritable mécène, il supplée à ce qui lui manque de connaissances par un certain instinct naturel qui le porte à aimer les belles choses, mais il les aime surtout par ostentation. Il veut paraître magnifique et se plaît à étaler ses richesses. Ne voulait-il pas, après

la mort de Laurent de Médicis, acquérir tout d'un coup les collections réunies par lui et ses ancêtres. Il avait même envoyé à Florence pour traiter cette affaire son graveur de monnaies Caradosso; mais le gouverment ayant pris possession de toutes ces richesses, la négociation échoua. Quand les ambassadeurs du roi de France arrivent à sa cour, il n'a rien de plus pressé que de leur faire visiter son trésor dont les pierreries, les ducats et les écus forment tout l'ornement, il est vrai que c'est là où gît sa puissance, et c'est sur son importance qu'il compte pour s'attirer l'amitié du monarque français.

Ses contemporains ont vanté sa facilité d'assimilation, la rapidité et la sûreté de son jugement, jamais Milan, à les croire, n'avait eu un souverain aussi instruit, ce qui n'est pas pour faire l'éloge de ses prédécesseurs[1]. Il est certain qu'il avait un esprit critique très avisé et qu'il encouragea chez Léonard son peintre favori, en dehors des grandes œuvres du maître, toutes les bizarreries que cette intelligence vagabonde se plaisait à imaginer et la solution des problèmes scientifiques que ce grand homme aimait à se poser. C'était surtout aux artistes de second ordre que s'adressait sa critique minutieuse et pénétrante; si elle ne pouvait s'attaquer aux hommes de génie tels que Bramante et Léonard, elle eut une grande influence sur les sculpteurs de la Chartreuse, sur les productions délicates

1. Raffaello Maffei da Volterra, *Rerum urbanarum commentarii*. Liv. IV.

de son graveur Caradosso et de son miniaturiste Antonio da Monza.

Glorieux, c'est par les fêtes et les manifestations extérieures qu'il veut briller, aussi tout prétexte lui est bon pour se vêtir de drap d'or, se couvrir de pierreries et déployer autour de lui une pompe orientale. Il portait sur sa toque le fameux diamant le Sancy qu'il avait acheté après la mort de Charles le Téméraire. Le luxe effréné qu'il impose à sa cour entraîne souvent la ruine de ses courtisans, car loin de le céder en magnificence à son frère le duc Galeas Marie, il voulait au contraire le surpasser. Il ne faut pas s'étonner qu'avec un tel prince, marié à une femme toute jeune et naturellement coquette, les décorateurs, les orfèvres, les graveurs, les enlumineurs, les tailleurs et tous les fournisseurs des fantaisies les plus raffinées aient trouvé à Milan une ère de haute prospérité. Beatrix enleva à prix d'or à sa sœur Isabelle un fameux brodeur espagnol nommé Sorba, et, malgré les deux cents ducats que lui donnait chaque année la marquise de Mantoue, elle le fit venir à Milan afin de l'avoir tout entier à son service.

Laurent de Médicis et Ludovic le More sont deux personnalités qui sans pouvoir se comparer se complètent pour faire de leur siècle l'époque la plus brillante qu'ait jamais connue l'Italie. A Florence, on se plaît dans les hautes spéculations de l'esprit, on recherche la beauté pure sous ses formes les plus multiples :

philosophes, littérateurs, peintres, sculpteurs tâchent d'atteindre à l'idéal parfait tel que le fait entrevoir la Renaissance nouvelle et le triomphe est de s'en approcher le plus. A Milan, ce genre de satisfaction n'est pas de mise, il faut jouir de la vie et s'entourer de tout ce qui peut contribuer à cette jouissance, parure, éclat, richesse, voilà le bonheur, et si auprès de Laurent de Médicis les arts font partie intégrante de la vie sociale et intellectuelle, ils ne sont appelés à Milan que pour ajouter au luxe de la vie matérielle.

LA COUR DE MILAN SOUS LUDOVIC LE MORE

La vie dans ses manifestations extérieures de luxe et d'activité se concentrait donc toute entière autour du prince; c'était une tradition parmi les ducs de Milan de ne tolérer dans leur entourage personne qui pût leur porter ombrage, aussi, c'est à peine si à côté de Ludovic Le More on peut signaler de rares personnages ayant participé au développement des arts. Certainement, parmi eux, le cardinal Ascanio Sforza, le frère de Ludovic, tient la première place comme nous le verrons plus tard, mais en bon frère il marche toujours dans l'orbite du Régent. A côté de lui se trouvait un homme revêtu de la même dignité cardinalice et qui joua aussi un rôle important.

Hippolyte d'Este, frère de Beatrix et d'Isabelle, né en 1470, avait été nommé à dix-sept ans, par la protection de sa tante Beatrix d'Aragon, femme de Mathias Corvin, roi de Hongrie, archevêque de la très importante métropole de Gran. En 1497, bien peu de temps après la mort de sa sœur Beatrix, il quittait Gran pour venir prendre possession de l'archevêché de Milan. Son goût

pour les lettres et les arts le rapprochait des artistes, mais ce penchant était tempéré par une véritable passion guerrière. C'est lui qui, en 1500, à la tête de l'artillerie placée en batterie sur les rives du Pô, détruisit la flotte vénitienne venant assiéger Ferrare. Néanmoins, il partagea avec son beau-frère la bonne et la mauvaise fortune, le consolant dans son affliction, l'assistant de ses conseils, le suivant dans sa fuite, revenant avec lui, combattant à ses côtés, mais ayant su conserver son siège épiscopal et mettant son influence au service de ses anciens amis.

Sans doute on peut citer parmi les principales familles milanaises qui ont pu participer à l'éclat du règne de Ludovic le More : les Trivulzio[1], les San Severino qui s'étaient fait bâtir un palais à Vigevano pour être plus près du duc et de la duchesse lorsqu'ils séjournaient dans leur domaine de prédilection, les Borromeo, les Belgiojoso, les Pallavicini qui se distinguaient par leurs richesses, mais c'est à Ludovic le More et à lui seul qu'est due l'efflorescence des arts à Milan.

Dans la vie de chef d'État de Ludovic Sforza il faut distinguer deux périodes : la première s'étend depuis l'année 1479 époque à laquelle il s'empare du pouvoir jusqu'à son mariage ; la seconde, depuis ce mariage

1. Louis XII ayant donné au maréchal Jean-Jacques Trivulce, en récompense de ses services la terre et le château de Vigevano, érigés en marquisat, Trivulce y fit installer un atelier de tapisserie de haute lice d'où sortirent de belles productions.

jusqu'au jour où il quitte Milan pour se réfugier auprès de l'empereur.

Après la mort de Galeas Marie Sforza et sous le gouvernement de Simoneta, il n'y avait réellement plus de cour à Milan. Bientôt la duchesse Bonne était reléguée dans un isolement complet et le jeune duc réduit à vivre obscurément avec ses serviteurs dans quelque appartement de l'immense Castello.

Le Régent, tout entier préoccupé de questions politiques, passant son temps entre ses conseillers et ses maîtresses ne s'attachait guère à attirer auprès de lui les courtisans qui auraient pu lui constituer un entourage. C'est néanmoins pendant cette période de célibat morose qu'il entra en relation avec des artistes tels que Léonard de Vinci et Bramante ainsi qu'avec plusieurs littérateurs distingués. Ludovic gouvernait mais il ne régnait pas, il administrait cependant avec un soin méticuleux; on sait par exemple, que en 1481, le nombre des fonctionnaires et serviteurs qui avaient droit de manger au château était de cent soixante-dix, divisés en plusieurs catégories et que le duc de Bari avait réglé lui-même les dépenses à faire pour chacune d'elles.

A partir de son mariage tout change autour de Ludovic le More : le duc et la duchesse de Milan sont confinés avec quelques serviteurs dans le sombre château de Pavie, et Ludovic et Beatrix s'installent au Castello. La jeune duchesse de Bari sait tout mettre en mouve-

ment et attirer tout le monde auprès d'elle ; chaque jour ce sont des fêtes, des tournois, des bals, auxquels prennent part les représentants, hommes et femmes, des plus anciennes familles du Milanais ; elle sait former auprès d'elle une véritable cour où sont admis à prendre place à côté des hommes d'État, des ambassadeurs et des courtisans, les poètes, les littérateurs et les artistes. Partout un bataillon de brillantes jeunes femmes et de jeunes seigneurs accompagnent le duc et la duchesse de Bari et leur font cortège. A Vigevano, à Cuxago, partout, Beatrix a besoin de se sentir entourée, flattée, adulée. Arrivée à Milan avec une suite de quatre dames d'honneur et deux demoiselles de compagnie auxquelles Ludovic ajouta des dames milanaises pour compléter sa maison, elle avait fait de Bianca Maria, fille naturelle du régent, mariée un peu avant elle à Galeas Sanseverino général des armées milanaises, son amie intime.

Certes, Beatrix aimait les fêtes et les plaisirs, le luxe des vêtements, la richesse autour d'elle, mais en vraie femme de la Renaissance elle étendait ce goût de magnificence à toutes les manifestations de l'esprit, aux arts aussi bien qu'aux lettres, honorant de sa protection de nombreux poètes qui du reste ne lui marchandaient pas les éloges non seulement à Milan mais dans l'Italie entière. Beatrix était en relations suivies avec Cassandra Fedele, cette femme célèbre, philosophe et lettrée dont tous les érudits de son temps ont fait

l'éloge. Bien que Cassandra habitât Venise, Ludovic et Beatrix s'étaient déclarés ses protecteurs[1]. Ludovic le More, prince riche, superbe, libéral, ami des plaisirs, du luxe et des arts, était bien le mari qui convenait le mieux à Beatrix, et si on peut reprocher à cette très jeune femme de s'être attachée à la conquête du pouvoir, il est juste de dire qu'elle parvint à faire redouter de tous ses voisins un prince pusillanime et peureux.

Vincenzo Calmeta qui fut secrétaire de Beatrix, nous trace de la duchesse et de son entourage ce portrait peut-être un peu flatté : « C'était, dit-il, une femme de beaucoup de talent, vive, pleine d'affabilité, de grâces, de libéralité, de générosité, elle n'employait son temps qu'à des choses louables, sa cour était remplie d'hommes de grand mérite ; musiciens, poètes surtout, il ne se passait pas de mois qu'elle ne fît représenter un de leurs ouvrages; on y remarquait trois cavaliers accomplis : Niccolo da Corregio, Gasparo Visconti et moi. Non seulement elle encourageait les écrivains qui vivaient auprès d'elle, mais elle accueillait avec bienveillance et honneur les compositions poétiques qui lui étaient adressées de tous côtés. » Quant au poète florentin Bernardo Bellinzoni, sa lyre était à la solde de Ludovic et en toute circonstance il ne se faisait pas faute de la faire résonner.

De nombreuses cérémonies, moitié privées moitié pu-

1. Cassandra Fidelis, *Epistolae et orationes,* Patavi, 1636, publiés par Gelippo Commassini.

bliques, permettaient à Ludovic d'associer tous ses sujets au luxe de sa cour et à des fêtes qui dépassaient tout ce que l'Italie avait vu jusqu'alors de plus beau en ce genre. Ludovic dans son ardeur de briller et de tout rapporter à l'éclat de sa personne réglait lui-même ces cérémonies. Pour les joutes, pour les tournois, pour les cortèges, les costumes et les chars étaient dessinés par Léonard de Vinci. Dans les manuscrits qu'il a laissés, on trouve des croquis de ces créations aussi élégantes qu'artistiques.

Les immenses revenus du duché dépassaient 600.000 ducats, environ 30 millions de francs; ils permettaient à Ludovic de satisfaire toutes ses fantaisies.

Et chaque jour à Milan on inventait des divertissements nouveaux, bals et comédies, en hiver patinage et glissade sur les pièces d'eau du parc; ce sont à Vigevano des chasses au vol ou à courre, des jeux de toute espèce. Dans le domaine des Granges Ludovic se fait agronome; il met sa gloire à élever de beaux troupeaux. La jeune duchesse était l'âme de tous ces plaisirs.

A la mort de Beatrix, dit le chroniqueur Marino Sanuto, tout alla à la ruine et au précipice et la cour d'un grand paradis qu'elle était se changea en un enfer ténébreux et chaque *virtuoso* (homme de mérite) dut prendre un autre chemin.

UNIVERSITÉ. — BIBLIOTHÈQUE

Jean Galeas Visconti, lorsqu'il devint duc de Milan, avait voulu s'entourer de tous les genres de magnificence qui font les grands souverains. A ses immenses fondations religieuses il avait ajouté la gloire de créer une université : il institua à Pavie la «*celebris academia ticinensis* », qui devint bientôt la rivale des académies de Padoue et de Bologne et, dans son propre palais, il installa une bibliothèque.

Si François Sforza avait un peu négligé l'Académie de Pavie, Ludovic le More crut avec raison devoir s'en occuper comme d'un des plus sûrs moyens d'affermir sa puissance. Quatre-vingt-dix professeurs y enseignèrent pendant son règne la jurisprudence, les lettres et les sciences. Les professeurs de droit étaient plus favorablement traités que les autres, car Ludovic, se piquant d'être lui-même un juriste, avait publié en 1498 les statuts civils du duché de Milan. Aussi Demetrius Chalcondylas qui enseignait la littérature grecque et Lucas Pacioli professeur de géométrie et d'arithmé-

tique, malgré leur grand savoir et leur grande réputation, ne recevaient qu'un traitement inférieur aux autres[1]. Bartolomeo Calco, le secrétaire de Ludovic avait donné son nom à une école gratuite fondée par lui à l'instigation du duc de Milan.

La réorganisation et l'enrichissement de la bibliothèque de Pavie fut l'objet de la sollicitude de Ludovic le More. Dès 1469, le gouvernement ducal, sous l'inspiration des deux Simoneta, en créant à Pavie et à Milan une imprimerie nationale, avait rendu obligatoire le dépôt dans la bibliothèque de Pavie de tout ouvrage imprimé dans ces deux villes. A la tête de cet important service était placé Tristiano Calco, le frère du secrétaire du duc. Il s'employa de tout son pouvoir à compléter et à étendre l'importance de ce grand établissement en entretenant une correspondance suivie avec un grand nombre d'autres bibliophiles pour le prêt ou la transcription de manuscrits précieux. On peut citer la lettre qu'il écrivait en 1488 au fils de Mathias Corvin, roi de Hongrie, pour lui demander de faire copier pour sa bibliothèque un manuscrit de Festus Pompée. En 1491, Ludovic chargeait un savant nommé Erasme Brascha de parcourir les couvents du midi de la France et d'y copier les textes qui manquaient à Pavie. Il installait un juif nommé Salomon avec mission de traduire en latin les ouvrages hébraïques. Ajoutons que

1. Magenta, I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia.

l'accès de la bibliothèque était public et qu'on pouvait facilement se faire prêter les manuscrits[1].

L'imprimerie déploya sous le règne de Ludovic le More une grande activité. La grammaire de Constantin Lascaris fut imprimée en grec en 1476, et on découvrit le moyen d'imprimer la musique avec des caractères mobiles. La liste des éditions milanaises de l'année 1494 montre quelle importance avaient pris à cette époque, à Milan, les humanistes jusque-là un peu délaissés.

Par suite de la mort de Frédéric de Montefeltro, de Sixte IV et de Laurent de Médicis, tous les littérateurs et poètes, gens toujours besogneux, s'étaient rabattus auprès de Ludovic, et la cour de Milan devint la plus lettrée de l'Italie. Parmi les littérateurs ou poètes milanais auxquels le duc accordait sa protection nous avons déjà nommé Gasparo Visconti qui avait épousé une fille de Cecco Simoneta; il composa de nombreux sonnets et mourut en 1499; on peut encore citer les secrétaires du duc, Corio et Bartolomeo Calco, chroniqueurs et historiens, tous deux milanais, le jurisconsulte Donato Bossi, le frère mineur Denis Nestore, littérateur et poète, les historiens Domenico Macaneo et Giorgio Merula auquel le duc fit faire des funérailles magnifiques.

Mais les étrangers étaient en bien plus grand nombre : François Philelphe, qui mourut en 1488, était né à

1. Le marquis d'Adda, Indagini sulla Libreria Visconlea Sforzesca del castello di Pavia. Milan, 1875-79.

Tolentino; les deux frères Simoneta étaient Calabrais; Jacopo Antiquario, autre secrétaire de Ludovic, était de Pérouse; Bramante, le rigide architecte, qui n'avait pas dédaigné d'écrire des sonnets venait d'Urbin; Baltazar Castiglione fut envoyé encore jeune à Milan en 1476, pour compléter son éducation; Luca Pacioli était né à Borgo-san-Sepulcro; et le poète attitré de la cour de Ludovic, Bernardino Bellinzoni, était Florentin. A cette liste il faut ajouter les grecs Constantin Lascaris et Demetrius Chalcondylas qui professaient à l'Université de Pavie.

Ludovic le More et son frère le cardinal Ascanio, s'étaient eux-mêmes, pour se conformer au goût général, essayé dans l'art poétique et avaient composé des sonnets.

Si les arts étaient libéralement encouragés par les Sforza on voit que Ludovic le More a fait tous ses efforts pour favoriser les lettres et attirer auprès de lui les savants et les poètes.

LES MAITRESSES DE LUDOVIC LE MORE

Comme nous l'avons vu, Ludovic Sforza s'était marié à près de quarante ans, il n'est donc pas étonnant qu'il ait eu avant son mariage plusieurs liaisons intimes avec quelques filles de familles milanaises, sans compter les nombreuses aventures auxquelles il ne s'était pas attaché.

La première de ces favorites s'appelait Lucia Visconti, il la nomma comtesse de Melzi lorsqu'elle lui eut donné un fils en 1476; il est probable qu'elle fut également la mère de Bianca Maria qui devint l'amie de Beatrix, et d'un autre fils nommé Léon dont on fit plus tard un protonotaire.

Comment se termina cette liaison? On ne sait. Lucia fut-elle répudiée? Mourut-elle? Il est impossible de le savoir. Mais il est certain qu'elle eut bientôt une remplaçante dans l'affection de Ludovic.

D'après les plus récentes recherches, on peut faire remonter en l'année 1480, la rencontre de Ludovic le More et de Cecilia Gallerani. Cette jeune fille appartenait à une famille noble de Milan, et il faut croire que

les esprits et les mœurs étaient déjà bien changés dans la noblesse milanaise depuis le meurtre du duc Galeas Marie, puisque personne ne chercha à tirer vengeance de l'affront fait à cette famille. Quoi qu'il en soit, on sait que Cecilia avait reçu une éducation brillante, qu'elle parlait et écrivait le latin avec facilité et qu'elle était poète à ses heures. L'évêque Bandello, dans ses *Nouvelles,* la montre réunissant autour d'elle une véritable académie composée de militaires, de musiciens, d'architectes, de philosophes et de poètes, et prononçant devant cette grave assemblée des discours solennels.

Sa beauté et ses talents ont été célébrés fréquemment par les poètes et les littérateurs. Ludovic le More devait être ébloui par tant de « virtuosité », aussi, voulut-il se montrer généreux envers une femme si parfaite. Dès l'année 1481, il lui faisait donation d'un grand domaine situé près de Saronno, de plus, il la comblait de toute sorte de galanteries. Il avait même fait peindre pour elle, par Léonard de Vinci, un charmant tableau que, d'après Rio et Milanesi, on voyait encore naguère à Milan ; il représentait la Sainte Vierge, sous les traits de Cecilia, faisant bénir une rose par l'Enfant Jésus ; on y lisait deux vers où le nom de la belle Milanaise était, paraît-il, inscrit à côté de celle de la Mère du Sauveur[1].

1. Per Cecilia qual te orna, lauda, e adora
El tuo unico figliolo, o beata Vergine, exora.
A.-F. Rio, *De l'Art Chrétien.* Vol. III, p. 68.

Cette comparaison poétique, digne flatterie d'une époque de renaissance païenne, avait probablement pour auteur un Bellinzoni quelconque ou tout autre poète de cour. Quant au tableau, nous avouons ne pas le connaître et Eugène Müntz dans son beau livre sur Léonard de Vinci n'en a pas fait mention. Quoi qu'il en soit, les intimes relations de Ludovic et de Cecilia se poursuivirent jusqu'en 1491. Le mariage du Régent avec Beatrix d'Este vint y mettre un terme; la favorite fut épousée par un vieux courtisan, le comte Ludovico Carminati Bergamino et reçut comme présent de noces le beau palais del Verne restauré par l'architecte Giovanni de Busti. Néanmoins, cette même année 1491, Cecilia mit au monde un fils nommé César qu'il était impossible à Ludovic de ne pas reconnaître. C'est ce même César qui en 1512, lors de l'entrée à Milan de Maximilien Sforza venant prendre possession de la capitale de son duché, portait l'épée devant le nouveau duc qui le traitait comme un frère naturel. Quant au comte Bergamino, il fut exilé par Louis XII en 1503 et dut se réfugier à Mantoue.

Cecilia Gallerani mourut en 1536; elle serait très probablement depuis longtemps oubliée si Léonard ne s'était chargé d'en perpétuer le souvenir. A la demande de Ludovic, il fit le portrait de Cecilia. Bellinzioni, mort en 1492, parle de cette peinture; et Cecilia, répondant en 1498 à la duchesse de Mantoue qui lui demandait de lui envoyer ce portrait pour

le comparer à d'autres peintures de Léonard, écrivait : « Illust^me et Excel^me Madonna... j'ai vu que Votre Seigneurie m'a écrit au sujet de son désir de voir mon portrait. Je vous l'envoie et vous l'enverrais encore plus volontiers s'il me ressemblait. Mais que Votre Seigneurie ne s'imagine pas que c'est la faute du maître, car je ne crois pas qu'il ait son pareil ; cela tient uniquement à ce que ce portrait a été fait lorsque j'étais encore dans un âge si imparfait et depuis mon visage a changé à tel point qu'à voir ce portrait et à me voir personne ne le croirait fait pour moi. Je prie toutefois Votre Seigneurie d'accueillir favorablement cette preuve de bonne volonté et pas le portrait seulement. Mais je suis prête à faire davantage pour plaire à Votre Seigneurie dont je suis l'esclave très dévouée, et je me recommande à elle mille fois.

« De Votre Excellence la servante Scicilia Visconta Bergamino » de Milan, le 29 avril 1498[1].

Cette peinture devait donc dater des premiers temps de la liaison de Ludovic avec la jeune Cecilia. Qu'est-elle devenue ? Certains critiques veulent la retrouver de différents côtés mais sans avancer aucune preuve pouvant donner quelque poids à leurs suppositions. Le portrait a existé ; c'est tout ce que l'on peut affirmer à son égard.

Malgré son mariage et l'amour qu'il portait à sa

1. Lettre publiée par Luzio dans l'*Archivio Storico dell' Arte*, 1888, p. 181.

femme, Ludovic n'avait pas cessé toute relation galante avec la belle comtesse Bergamino, et il lui faisait de temps à autre des cadeaux. Un jour même Beatrix avait déclaré qu'elle ne porterait jamais une certaine robe de toile d'or offerte par son mari parce qu'elle avait appris que Ludovic en avait commandé une semblable pour Cecilia. Beatrix avait-elle de justes raisons pour faire éclater sa jalousie et le comte Bergamino n'était-il qu'un mari complaisant? L'affection bien réelle du duc de Bari pour sa femme ne permettrait pas de le croire si l'on ne pouvait se livrer à toutes les suppositions avec un caractère aussi faible et versatile que celui du Régent.

Quoi qu'il en soit, à peine Beatrix d'Este avait-elle été emportée par une mort foudroyante, que, pour consoler Ludovic et le sortir de l'état de langueur et de prostration dans lequel l'avait jeté ce funeste événement, Cecilia n'imagine rien de mieux que de joindre à ses consolations les caresses d'une jeune personne nommée Lucrezia Crivelli, et le duc de Milan ne sait opposer aucune résistance à cette nouvelle conquête que l'on fait de sa personne.

Bien mieux, peu de temps après, il semblerait que le duc se fit gloire de cette nouvelle affection, car non seulement il demande à Léonard de Vinci, toujours prêt à servir ses caprices, de faire le portrait de la belle, mais celle-ci lui ayant donné un fils, il le crée immédiatement marquis de Carravagio. Ce jeune homme

nommé Giovanni Paolo devint un soldat brave et valeureux; il mourut en 1535 à la suite de blessures reçues sur le champ de bataille.

Il est généralement admis par presque tous les critiques d'art que le portrait de la jeune Lucrezia, peint par Léonard de Vinci, ne serait autre que le tableau de la galerie du Louvre connu sous le nom de la *Belle Ferronnière*. C'est une jeune femme vue de trois quarts, les cheveux lisses, le front ceint d'une gance noire retenue par un diamant, elle est vêtue d'une robe rouge à broderies. On crut voir un instant dans ce portrait celui d'une maîtresse du roi François Ier, fait pendant le séjour de Léonard en France, mais le type milanais du modèle est tellement accentué que l'erreur a été facilement reconnue, et il est admis aujourd'hui que la Belle Ferronnière représente bien Lucrezia Crivelli. Nul ne sait ce que cette jeune femme est devenue après la chute de Ludovic le More. Peut-être, en bonne mère, s'est-elle contentée d'élever silencieusement son enfant et de s'éclipser modestement pour se faire oublier.

TRAVAUX D'ART

CATHÉDRALE DE MILAN. — CHARTREUSE DE PAVIE

Ludovic le More en prenant la direction politique du Milanais bénéficiait, au point de vue des arts, d'une situation privilégiée. Nous avons vu combien le fastueux Galeas Marie, en s'entourant d'artistes distingués dans tous les genres avait fait appel à leur talent pour orner, augmenter et embellir ses différentes résidences ; mais là s'était bornée son activité et les grands travaux du Dôme de Milan et de la Chartreuse de Pavie auxquels son père avait donné tant de soins, avaient été par lui presque entièrement délaissés. Ludovic le More, en habile politique, sut profiter de cet état de stagnation pour jouer le rôle d'un grand protecteur des arts en faisant reprendre ces travaux.

Cathédrale de Milan. — L'achèvement de la cathédrale de Milan, œuvre véritablement nationale, devait être la principale préoccupation du Régent du Milanais. La coupole restait seule à terminer, mais les efforts des architectes s'étaient butés contre les critiques

émanées d'un conseil de fabrique qui changeait sans cesse, composé tantôt d'un petit nombre de membres, mais tantôt tellement accru qu'il atteignait le nombre de cent personnes avec une foule d'attributions diverses. Ludovic, vers 1480, tenta un suprême effort : il s'adressa aux magistrats de Strasbourg et les pria de lui envoyer de nombreux artistes et ouvriers. Arrivés à Milan, ceux-ci se mirent à l'ouvrage, mais ils s'occupèrent plutôt des détails que de l'ensemble de ce vaste monument, aucun d'eux n'étant capable d'assumer la direction de cet immense chantier.

Désireux d'en finir, Ludovic en 1490, institue un concours pour le modèle de cette fameuse coupole. Deux éminents artistes milanais, Antonio Amadeo et Jacopo Dolcebuono s'associent, enlèvent tous les suffrages et sont nommés architectes en chef, mais on leur adjoint comme contrôleur le siennois Francesco di Giorgio. Alors commencent de nouvelles objections au projet présenté. Pour en connaître la valeur, Ludovic a beau déléguer Bramante et Léonard de Vinci et leur faire faire un nouveau modèle, les discussions recommencent mais les travaux n'avancent pas. Arrivent bientôt les années de détresse, la fuite, la captivité, les invasions et les guerres. Cependant, lorsque Amadeo mourut en 1522 la coupole était construite et il ne restait plus qu'à la couronner par la grande flèche. Un nouvel architecte milanais, Bernardino Zenale est appelé à succéder à Amadeo et chargé de



CHARTREUSE DE PAVIE

Ornements en terre cuite des arcades du petit cloître, par Rinaldo de Stauris (1463-1478).

ce dernier travail, mais Zenale, déjà vieux, meurt laissant aux della Porta, à Jules Romain et à Galeas Alessi le soin de terminer la construction d'ensemble de la cathédrale de Milan.

Chartreuse de Pavie. — Le monument qui caractérise véritablement l'activité artistique de Ludovic le More, celui qu'il se plaisait à aller souvent visiter pour ordonner lui-même les différents travaux, c'est la Chartreuse de Pavie. On sait, d'après les livres du prieur Valerio, que les travaux de la façade depuis longtemps abandonnés furent repris en 1490, par l'architecte Antonio Dolcebuono et le peintre Ambrogio Fossano devenu architecte-conseil, grâce à l'expérience que lui avait acquise un long séjour à la Chartreuse. Ludovic faisait assurer la fourniture des marbres nécessaires en les exemptant de tout impôt ducal; aussi pendant dix années l'activité fut telle que la façade, tout entière en marbre, pût être élevée jusqu'à la hauteur de la première petite loggia, c'est-à-dire la partie la plus riche et la plus chargée d'ornements. Dans les soubassements on sculpta tous les médaillons de rois, d'empereurs ou de personnages historiques, reproduits pour la plupart d'après des monnaies et des médailles anciennes, et au-dessus, les sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament encadrés par des statues de saints et de prophètes. Les quatre merveilleuses fenêtres furent construites à cette époque, défiant la

description par la profusion surabondante de leur ornementation, résultat dû à l'habileté des artistes et à la liberté qui leur était laissée dans le choix de leurs compositions. Tandis que s'élevait la façade, la décoration intérieure se complétait : Rinaldo de Stauris travaillait au pavage en marbre, Maffiolo s'attaquait au Lavabo des moines. Ludovic le More veillait à tout, s'intéressait à tout et intervenait souvent avec son autorité souveraine comme le prouve sa lettre datée de Pavie le 12 juin 1491, adressée à la marquise de Mantoue sa belle-sœur, dans laquelle il lui dit : « Etant allé ces jours-ci à la Chartreuse, ce lieu que Votre Seigneurie a déjà vu, et m'apercevant que le chœur n'était pas correspondant au reste de l'édifice, j'y suis retourné avant-hier et je l'ai fait démolir en désignant comment il devait être. » Nous savons que pendant une autre visite à la Chartreuse il fut surpris par l'arrivée de Beatrix suivie de toutes ses dames travesties en turques.

Pour bien marquer l'intérêt pris par le duc de Bari à la construction de la Chartreuse, le Bergognone qui avait déjà peint la figure de Jean Galeas Visconti avec ses enfants dans une des absides du transept, représenta dans l'abside opposée François Sforza et Ludovic le More agenouillés devant la Vierge couronnée.

Ce chœur, dont il vient d'être question dans la lettre du duc de Bari, c'est-à-dire l'aménagement des stalles pour les moines, est devenu sous son impulsion ce merveilleux travail de sculpture et de marqueterie que

l'on admire encore aujourd'hui. Les deux habiles *legnauoli* ou *intarciati* Bartolemeo Poli de Modène et Pantaleone de' Marchi, qui exécutèrent ce chef-d'œuvre, eurent pour collaborateur l'universel Ambrogio Fossano, qui leur fournit les dessins.

Ludovic s'occupa également de faire exécuter des tableaux ou retables d'autel par les peintres étrangers les plus renommés de son temps : Bartolomeo Montagna peignit en 1490 la grande composition de la Vierge entre des saints placée aujourd'hui dans la sacristie, et peu de temps après le régent s'adressait au Pérugin et à Filippo Lippi pour leur demander deux tableaux d'autel. Les florentins mirent d'ailleurs peu d'empressement à exécuter les ordres transmis par le prieur de la Chartreuse, l'argent demandé en provision ayant peut-être un peu tardé à arriver, mais Ludovic devenu duc de Milan parla en maître, et dut employer les menaces pour se faire livrer les tableaux commandés.

Le 3 mai 1497, un siècle après la cérémonie de la pose de la première pierre, le cardinal Bernardino de Carvajal et le légat du pape consacrèrent l'église de la Chartreuse en présence du duc de Milan, de tous les ambassadeurs et d'un nombreux concours d'ecclésiastiques. Un des grands bas-reliefs de la façade rappelle cette cérémonie ; on y voit l'église avec sa façade, encore en construction, protégée par une toiture provisoire s'appuyant sur des échafaudages.

C'est encore à Ludovic le More qu'il faut faire honneur de la construction du magnifique mausolée de Jean Galeas Visconti élevé dans le transept de l'église de la Chartreuse. Il exécutait ainsi les dernières dispositions du premier duc de Milan, le fondateur de la Chartreuse qui avait désiré que son corps y fût déposé sous un riche monument de marbre. Les funérailles solennelles avaient été faites dans la cathédrale de Milan, le 20 octobre 1402, mais le corps du duc avait été transporté dans l'église de San Pietro-in-ciel-doro, à Pavie. Il y demeura jusqu'en 1474, époque à laquelle le duc de Milan Galeas Marie Sforza fit transporter en grande pompe les restes de son aïeul à la Chartreuse et lui fit élever un monument sépulcral surmonté de sa statue équestre. Ce tombeau parut trop modeste au somptueux Ludovic pour rappeler le souvenir du fondateur d'un édifice devenu sous la main des plus habiles artistes le véritable Panthéon des arts milanais, il fit démolir le tombeau de Jean Galeas et chargea en 1494, Christoforo Romano d'en élever un autre beaucoup plus magnifique. Christoforo prit pour collaborateur Benedetto Briosco et tous deux se mirent à l'œuvre. Christoforo habitait à la Chartreuse, il y séjourna d'après le registre des moines depuis l'année 1494 jusqu'en 1497 ; il exécuta la partie inférieure du mausolée, la partie supérieure fut dévolue à Briosco. Cependant le monument n'était pas achevé lorsque les vicissitudes et les guerres des dernières

années du règne de Ludovic le More dispersèrent tous les artistes, sa chute définitive arrêta tous les travaux. Il fallut attendre jusqu'en 1562, pour que Galeas Alessi, l'architecte de Pérouse qui construisait à Milan plusieurs palais et la façade de l'église de Saint-Celse, mît la dernière main au tombeau du duc Jean Galeas.

Après le traité de Bologne, lorsque la domination espagnole eut été définitivement établie sur le duché de Milan, les moines appelèrent à la Chartreuse quelques artistes pour en compléter la décoration et achever le couronnement de la façade.

Tous les écrivains qui se sont occupés de l'histoire du Milanais, et même Paul Jove qui n'avait pas été l'ami de Ludovic, ont parlé de la splendeur de son mécénat. En 1490, il n'y a que l'art florentin capable de faire contrepoids à l'art lombard. La création de la bibliothèque de Pavie, l'érection de nombreux édifices à Milan et dans beaucoup d'autres villes lombardes[1], la peinture appelée à une nouvelle vie, l'Académie fondée, les écoles publiques gratuites instituées, la statuaire encouragée, la Chartreuse achevée, le Dôme continué, les lettres appelées à une nouvelle fortune mais ayant manqué d'un homme véritablement supérieur pour les diriger ; tous ces bienfaits sont dus à l'initiative de Ludovic le More.

1. A Milan, on peut citer : la construction de l'église de Saint-Celse ; le Baptistère de Saint-Satyre, le cloître de Saint-Ambroise, le Lazaret, la partie centrale de Sainte-Marie-des-Grâces, avec la coupole, sans oublier des travaux considérables de viabilité et d'assainissement.

De plus, il eut cette bonne fortune de gouverner le Milanais au moment où deux artistes d'une valeur et d'un mérite très grand vinrent se fixer à Milan; l'un était peintre et s'appelait Léonard de Vinci, l'autre était architecte et se nommait Bramante. Il mit largement leur talent à contribution; encouragés par lui, tous deux devinrent chefs d'école et illustrèrent son règne.

Bien que prince très personnel et rapportant tout à lui, voilà ce que fit Ludovic le More pour l'honneur de sa patrie et pour la gloire de son siècle.

CHAPITRE VI

LE CARDINAL ASCANIO SFORZA

1455-1505



Parmi les frères de Ludovic le More, il en est un dont le rôle, comme homme politique et protecteur des arts et des belles-lettres, a été assez important pour que nous essayions d'esquisser cette personnalité toute particulière dans la famille Sforza.

Ascanio Marie, cinquième fils de François Sforza, était né à Milan en 1455. Après avoir reçu une instruction étendue d'où vint plus tard son goût marqué pour

les savants et les littérateurs attirés à Milan par Ludovic le More, il entra dans les ordres. A peine le duc Galeas Marie avait-il disparu assassiné que déjà on trouvait Ascanio conspirant avec ses frères contre la régence de Bonne de Savoie et le gouvernement de Simoneta. Il fut de ce fait exilé à Pérouse; mais, lorsqu'après la mort de Simoneta, Ludovic le More se fut emparé du pouvoir, le pape Sixte IV, pour s'en faire un allié, nomma son frère Ascanio protonotaire puis archevêque de Pavie (1479) et peu de temps après, en 1484, le créa cardinal diacre du titre des saints Vito et Modesto. Intrigant par nature, mêlé à toutes les questions qui agitaient le monde italien, soutenant toujours la politique de son frère, le cardinal Sforza vit grandir son importance en même temps qu'augmentait la puissance de Ludovic, aussi, à la mort d'Innocent VIII était-il avec Roderic Borgia et Julien de la Rovère un des trois cardinaux qui pouvaient le mieux prétendre à la tiare pontificale.

Ascanio Sforza était après Borgia le plus riche des cardinaux en bénéfices ecclésiastiques; en outre, sa candidature se trouvait soutenue par le crédit de son frère et des alliés du duché de Milan, néanmoins, sentant qu'il ne pouvait lutter contre le succès presque assuré de Borgia, il préféra se retirer. Pour prix de son désistement il reçut la promesse formelle de succéder au cardinal Borgia comme vice-chancelier de l'Église. Tout pape nouvellement élu devant abandonner ses

biens propres au domaine de l'Église, Borgia confia au cardinal Ascanio le gouvernement de la ville et du château de Nepi qu'il avait fait reconstruire sur les ruines d'une antique forteresse. Ascanio ne fit à Nepi que de bien rares séjours, car Alexandre VI reprit bientôt possession de ce domaine pour le donner en dot à sa fille Lucrèce à l'occasion de son mariage avec le prince Alphonse d'Aragon, une des victimes de l'ambition de César Borgia.

Le cardinal Ascanio faisait tout son possible pour exercer sur la politique d'Alexandre VI une action en faveur de son frère et soutenait le parti français dans le collège des cardinaux. Il devint l'ami de Prospère et de Fabrice Colonna. Mais lorsque le pape eut embrassé le parti adverse dirigé par Virginio Orsini, Ascanio crut devoir, pour se mettre en sûreté, se retirer dans leurs forteresses des Abruzzes.

A la nouvelle de l'arrivée de l'armée française aux environs de Rome, Alexandre VI, effrayé, voulut se servir d'Ascanio pour engager Charles VIII à ne pas entrer dans la ville, il le rappela. Les conférences n'ayant pas abouti, Ascanio, se défiant du pape, rejoignit le camp français. Peu après, le roi de France faisait partir pour Rome une ambassade composée du sire de La Trémoille, du président de Gannay, du cardinal Ascanio et de Prosper Colonna avec mission de s'entendre avec le pape au sujet du passage et du séjour de l'armée française à Rome ; mais en

même temps l'armée napolitaine commandée par le prince Ferdinand de Naples entrait dans la ville. Le pape confiant dans une force si importante et croyant pouvoir résister aux Français renvoya les ambassadeurs du roi, fit arrêter le cardinal et Prosper Colonna et les fit enfermer au château Saint-Ange, déclarant qu'il les retiendrait prisonniers tant que la forteresse d'Ostie que possédait Julien de la Rovère ne serait pas remise entre ses mains. Cependant, l'armée française avançait toujours. Le pape dut céder, et Charles VIII faisait son entrée à Rome, le 31 décembre 1494, par la porte du Peuple tandis que Ferdinand se retirait avec ses troupes par la porte Saint-Sébastien située à l'autre extrémité de la ville. Le cardinal Ascanio délivré fut même envoyé par le pape rejoindre l'armée napolitaine afin d'éviter par sa présence une sédition populaire.

Après avoir profité de la puissance de son frère, le cardinal Sforza partagea son infortune et fut le compagnon fidèle de ses malheurs. Lorsqu'en 1499 Louis XII envahit le Milanais, Ascanio fait partie de la triste caravane qui sort de Milan pour aller se mettre sous la protection de l'empereur Maximilien. Revenu à Milan en même temps que Ludovic le More y rentrait lui-même, il dirige le siège du Castello resté aux mains des Français, tandis que Ludovic va se mettre à la tête de l'armée. Pendant cette courte campagne Ascanio joua le rôle d'un chef militaire ; le musée de l'Armeria à

Madrid conserve la cuirasse qu'il portait dans ses expéditions guerrières.

A la nouvelle de la dislocation de l'armée milanaise et de la capture de Ludovic le More, Ascanio abandonne le siège du Castello et quitte Milan avec ses neveux Hermes et Alexandre Sforza accompagnés de Galeas fils naturel de Galeas Marie et d'une nombreuse suite de nobles milanais pour se réfugier à Bologne. La petite troupe passant par Plaisance rencontra une bande de soldats français et vénitiens qui l'assaillit et força Ascanio à demander asile à Corrado Lando, notable gibelin et son ami à qui appartenait le château de Rivolta situé dans les environs de la ville. Lando accueillit les fugitifs, mais les Français attaquèrent et cernèrent le château ; Ascanio voyant que toute résistance était inutile, se rendit. Lui-même et tous ses compagnons furent emmenés à Venise pour être remis plus tard à Louis XII sur ses vives instances. Lando ne trahit donc pas des hôtes qui s'étaient fiés à sa bonne foi comme on l'a souvent inexactement rapporté[1].

Le cardinal Ascanio fut bien traité par Louis XII; le roi lui assigna comme lieu de détention la Grosse-Tour de Bourges, la principale prison d'état du royaume ; il y reçut la visite de saint François de Paule qui lui promit de faire tout son possible pour obtenir sa délivrance[2].

1. Jean d'Auton. *Chroniques de Louis XII*. Vol. I, p. 262.
2. Jean d'Auton. *Chronique de Louis XII*. Vol. I, p. 281.

On trouve une preuve de la bienveillance avec laquelle le cardinal était traité dans une lettre que Louis XII adressait :

« A nos très chers et bien aimez les bourgeois, manans et habitants de notre bonne ville et cité de Bourges. »

« De par le Roy. Très chers et bien aimez, nous envoyons présentement en notre tour de Bourges le cardinal Ascaine duquel nous avons baillé la charge et garde à notre cher et bien aimé le capitaine Patris Macanan, et duquel avons bonne et entière confiance. Par quoy, et aussi que la dite tour est mal meublée et ustencillée, et que voulons et entendons que le dit cardinal fut bien traicté, nous vous prions et néanmoins mandons que baillez et délivrez, ou faites bailler et délivrer au dit Macanan, les dits meubles et ustencilles qui seront nécessaires pour la provision et aconstrement de la dite tour et ils seront rendus par celluy qui est par mon commandement commis au paiement de la dépense du dit cardinal et payez les intérêts et dommaiges qui pourraient avoir durant le temps qu'ils seront en la dite tour ainsi que par vous sera tauxé et advisé en la présence dudit Patrie Macanan. Et aussi plus luy donnez tout le port et faveur que besoing sera et n'y veuillez faire faute.

« Donné à Lyon le 11e jour de juillet.

« Loys. »

La captivité du cardinal fut de courte durée ; il jouis-

sait déjà d'une entière liberté en France lorsque Louis XII le désigna pour accompagner le cardinal d'Amboise allant complimenter le duc et la duchesse de Bourgogne à leur arrivée à Paris, lorsqu'ils traversèrent la France, en 1501, pour se rendre de Flandre en Espagne [1].

Après la mort du pape Alexandre VI, Louis XII envoya à Rome le cardinal Georges d'Amboise dans l'espoir que le prochain conclave le porterait au souverain pontificat. Ascanio ne pouvait rencontrer une meilleure occasion de retourner en Italie; il demanda au roi l'autorisation d'accompagner le cardinal d'Amboise s'engageant à soutenir sa candidature de tout son pouvoir. C'est ainsi qu'il quittait Mâcon le 28 août 1503 pour venir à Rome.

Peu de temps après sa nomination à l'archevêché de Pavie, le cardinal Ascanio Sforza, riche, ami des arts et libéral, voulut faire reconstruire son église cathédrale, vieille basilique qui datait de l'époque des Lombards. Sur les conseils de son frère, il demanda à Bramante un plan d'ensemble du nouvel édifice. Bramante fournit le plan, mais trop occupé ailleurs pour en suivre l'exécution, présenta pour le remplacer un architecte de Pavie, nommé Cristoforo Rocchi, s'engageant à l'aider de ses conseils. Cette combinaison fut adoptée par le cardinal qui affecta à cette construction

1. Jean d'Auton. *Chronique de Louis XII*. Vol. III, p. 202.

un crédit de trois cents ducats par an, régulièrement payés jusqu'à l'époque des désastres de sa famille[1].

En 1490, certaines difficultés étant survenues dans la construction de la nouvelle cathédrale, et Bramante n'étant pas là pour les résoudre, Ludovic le More, alors à Pavie, adresse le 8 juin, à Bartolomeo Calcho, son chancelier une lettre dans laquelle il lui enjoint de faire venir à Pavie l'architecte siennois Francesco Martini qui était employé aux travaux de la cathédrale de Milan, et en postcriptum il ajoute de lui envoyer également Giovanni Antonio Amadeo et Léonard de Vinci. Ludovic avait en Léonard une telle confiance qu'il le croyait apte à résoudre toute sorte de problèmes aussi bien en mécanique qu'en architecture. Et le 21 juin, la Fabrique de la cathédrale de Pavie payait un compte « pour les dépenses faites par maître François de Sienne et Léonard de Florence architectes avec leurs compagnons, leurs serviteurs et leurs chevaux qui tous deux furent spécialement appelés pour une consultation relative aux travaux de la cathédrale. » Ces lettres sont conservées aux Archives d'État à Milan. Après cette consultation les travaux purent continuer sous la direction de Rocchi jusqu'en 1497 époque de sa mort. Giovanni Antonio Amadeo fut alors désigné pour le remplacer, mais Amadeo ne pouvait faire que de courtes

1. On voit encore à la cathédrale de Pavie un modèle en bois exécuté par Rocchi et terminé après sa mort par un habile incrustateur nommé G.-P. Fococcia.

visites à Pavie, tout son temps étant pris par la grande coupole de la cathédrale de Milan dont il dirigeait la construction ; le cardinal Ascanio rappela donc à Bramante sa promesse et le pria de revenir à Pavie continuer le travail dont il s'était occupé au début. Peu de temps après, l'argent vint à manquer, les Sforza avaient quitté le Milanais, et les travaux furent arrêtés. Aussi, cette église commencée sur un plan en forme de croix grecque dans le style de la Renaissance ne fut-elle achevée que bien longtemps après, et présente une façade toute moderne.

Le cardinal Ascanio avait été nommé par son frère abbé commendataire du grand monastère de Saint-Ambroise, à Milan. Loin de constituer un bénéfice cette dignité devint bientôt une lourde charge pour le nouvel abbé, car il fallut reconstruire la plus grande partie des bâtiments. Le cardinal paya, et Bramante, choisi comme architecte, éleva le superbe cloître que l'on peut encore admirer, bien que le monastère de Saint-Ambroise ait été depuis longtemps transformé en hôpital militaire. La première pierre du monument avait été posée par Ludovic Le More, en 1498, avec la solennité que ce prince aimait à apporter dans tous ses actes officiels ; mais là, comme partout ailleurs, le départ des Sforza arrêta les travaux.

Le cardinal Ascanio voulait, à l'imitation de son frère, jouer à Milan le rôle de Mécène. Poètes, historiens, peintres et sculpteurs recherchaient sa faveur ;

le musicien Florentius lui dédia son *Liber Musices* et l'historien Corio son *Historia di Milano*; Antonio Pollainolo travailla pour lui ainsi que le graveur Caradosso.

Tous ces faits ne constituent pas pour le cardinal Sforza de bien grands titres à la reconnaissance de ses contemporains. La plupart des cardinaux étaient mêlés aux grands événements dont l'Italie était le théâtre ; tous riches de nombreux bénéfices construisaient des églises et fondaient des monastères. Heureusement pour la mémoire d'Ascanio Sforza, l'amitié d'un grand pape et le talent d'un grand artiste lui ont fait dans l'histoire des arts une place toute spéciale;. Jules II et Andrea Sansovino ont laissé de lui un souvenir impérissable.

Le pape Alexandre VI étant mort en 1503 ; il fallut le remplacer. Les cardinaux, redoutant pour l'indépendance de l'Église la trop grande puissance du cardinal d'Amboise qui convoitait la tiare, choisirent un vieillard vertueux et nullement ambitieux, François Piccolomini, neveu de Pie II. Celui-ci prit, en mémoire de son oncle, le nom de Pie III, mais ne régna que vingt-cinq jours. Georges d'Amboise, reconnaissant alors que sa candidature n'avait aucune chance de succès, appuya de tout son pouvoir l'élection du cardinal Julien de la Rovère. Ascanio Sforza joignit ses efforts à ceux du cardinal d'Amboise et Julien de la Rovère, cardinal du titre de Saint-Pierre-aux-Liens, fut ainsi élu pape le 31 octobre 1503, sous le nom de Jules II.



TOMBEAU DU CARDINAL ASCANIO SFORZA

Par Andrea Sansovino.

Rome, église Sainte-Marie-du-Peuple.

Le cardinal Ascanio, rétabli dans toutes ses dignités et toujours vice-chancelier de l'Église, restait à Rome où il ne cessait d'intriguer, profitant de toutes les circonstances qui pouvaient lui faire espérer la retraite des Français. Les succès de Gonzalve de Cordoue dans le royaume de Naples, la présence de son armée en Toscane et la grave maladie à laquelle le roi de France semblait probablement devoir succomber parurent à ce prélat ambitieux pouvoir favoriser ses espérances. Il s'entendit avec le général espagnol pour soulever le peuple de Milan aussitôt que serait arrivée la nouvelle de la mort de Louis XII et pour se faire proclamer lui-même duc de Milan. La guérison du roi vint renverser tous ces beaux projets, et ce fut lui, le cardinal Sforza, qui atteint de la peste mourut presque subitement à Rome le 28 mai 1505.

Jules II voulut donner à Ascanio Sforza un dernier témoignage de la vive amitié qui les avait unis dans des temps difficiles. Or Jules II aimait les belles choses et les bons artistes ; il commanda donc à Andrea Sansovino qui était alors à Rome, d'élever au cardinal Sforza dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple un beau mausolée. Sansovino se mit à l'œuvre et fit plus pour perpétuer la mémoire du cardinal Sforza que n'ont pu faire sa fortune et ses malheurs ; il créa un chef-d'œuvre.

Andrea Sansovino était, si l'on en croit Vasari, fils d'un pauvre laboureur de Monte-Sansovino, nommé Domenico Contucci ; un protecteur florentin reconnaissant chez l'enfant une aptitude naturelle pour le mode-

lage, l'emmena à Florence et le plaça dans l'atelier d'Antonio Pollaiuolo. Andrea devint bientôt un sculpteur émérite dont le talent était universellement reconnu. Florence, le Portugal, Gênes, Lorette et Rome possèdent de ses œuvres. En 1506 il était attaché à la cour pontificale en qualité de vérificateur des travaux de la basilique de Saint-Pierre; c'est alors qu'il fut chargé d'ériger le mausolée du cardinal Sforza.

Ce magnifique monument est encore adossé à la muraille sous les voûtes de l'église de Sainte-Marie-du-Peuple en face d'un autre tombeau également élevé par Andrea Sansovino en l'honneur du cardinal Gérome Basso, évêque de Recanati, mort peu de temps après en 1507.

Sur un soubassement assez élevé, un socle orné de rinceaux et de guirlandes supporte un portique composé d'une grande arcade centrale surmontée d'un acrotère et accotée de deux niches circulaires placées entre de riches colonnes engagées. Cette élégante architecture est animée par un peuple de statues gracieuses représentant, soit debout, soit assises, les vertus théologales et cardinales. Ascanio Sforza, coiffé de la mitre et couvert des vêtements sacerdotaux, est couché sur un lit de repos placé au centre de l'arcade sur une sorte de sarcophage. Cette ordonnance correcte et magnifique n'a rien de funéraire, et le monument pourrait aussi bien servir à un arc triomphal qu'à un tombeau; c'était la marque du temps, Michel Ange au mausolée

de Jules II allait se livrer à bien d'autres licences. Pour écarter toute pensée funèbre Sansovino a représenté le cardinal étendu dans une pose nonchalante, pleine de souplesse ; sa tête relevée et appuyée sur la main, semble indiquer un paisible sommeil.

Ascanio Sforza, bien que vivant au second plan des événements qui bouleversaient l'Italie, et pour ainsi dire dans l'ombre de son frère, n'en est pas moins un des personnages les plus intéressants de la famille Sforza. Fils du fondateur de la dynastie, frère de celui qui en a élevé la puissance au plus haut degré de splendeur, chancelier de l'Église sous Alexandre VI et Jules II, ballotté au gré de la tempête qui soufflait alors sur l'Italie, le cardinal Ascanio croyait pouvoir se reposer à Rome dans l'éclat de ses hautes dignités, il y trouva une mort épouvantable et un superbe tombeau.

On ne connaît qu'une seule médaille rappelant les traits du cardinal Ascanio Sforza. Elle le représente, buste à droite, la tête couverte d'une calotte et vêtu du camail : ASCANIVS MA. CAR. SFOR. VICECO. SRE. VICECANCE ; et au revers : une femme drapée s'approchant d'un autel antique sur lequel brille une flamme. Cette médaille attribuée à Caradosso fait partie du Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale de Paris.

LE CARDINAL GUIDO ASCANIO SFORZA

1518-1564

Il y eut un autre cardinal du nom de Sforza qu'il ne faut pas confondre avec le frère de Ludovic le More. Ce second cardinal Sforza s'appelait Guido Ascanio ; il était fils de Bosio II Sforza comte de Santa-Fiore et de Costanza Farnèse, fille naturelle du pape Paul III.

Parmi les fils de Muzzo Attendolo, le chef de toute la famille Sforza, il y en eut un du nom de Bosio qui prit le titre de comte de Santa-Fiore ; le cardinal Guido Ascanio était son petit-fils. Envoyé à Bologne au collège des Anchanari, il eut pour condisciples ses deux cousins Alexandre et Octave Farnèse. Paul III, à peine élevé à la dignité pontificale, se hâta de faire d'Alexandre et de Guido Ascanio ses deux petits-fils deux cardinaux. Guido Ascanio devint légat à Bologne et dans la Romagne, puis en 1537, nommé camerlingue de l'Église, il obtint le patriarcat d'Alexandrie. C'est dans son palais de Bologne que fut signé l'acte par lequel le duché de Camerino que possédait Pier-Luigi

Farnèse, fils du pape, fut échangé contre le duché de Parme et Plaisance ; grave affaire à laquelle Paul III attachait une extrême importance. Jules III ne se montra pas moins bienveillant envers le cardinal Guido Ascanio que ne l'avait été son prédécesseur. Mais Paul IV, ayant appris que le cardinal avait pris parti pour le roi d'Espagne tandis que lui même défendait les intérêts français, fit enfermer Guido Ascanio au château Saint-Ange ; captivité bien courte de vingt-deux jours, pendant laquelle les préventions du pape se dissipèrent. Guido Ascanio mourut pendant l'année 1564, à l'âge de quarante-six ans, dans la villa de Comedi auprès de Mantoue; son corps transporté à Rome fut enseveli, suivant son désir, dans la somptueuse chapelle qu'il avait fait construire dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure dont il était archiprêtre.

Très lettré, fort libéral, le cardinal Guido Ascanio laissa plusieurs fondations d'académies et de bibliothèques ; il fut le protecteur du célèbre imprimeur Antonio Baldo dont les éditions sont encore fort estimées de nos jours.

Par cette courte notice, on voit que le cardinal Guido Ascanio Sforza, sans appartenir à la descendance directe du grand François Sforza, fait encore honneur à la famille dont il portait le nom.

De nombreuses médailles représentent la figure du cardinal Guido Ascanio Sforza.

1° La première fut commandée au sculpteur Antonio

Marescotti de Ferrare en 1536 par la ville de Bologne en souvenir de sa légation. Elle porte au droit la légende : GVIDO ASCANIVS SFORTIA CARDINALIS. S. FLORAE BONONIAE LEGATVS ; et au revers : CHARITAS NON QUAERIT QVAE SVA SVNT.

2° Une autre médaille a été gravée par Giovanni Zacchi.

3° Une autre par un artiste romain inconnu.

4° Une autre gravée par Alessandro Cesati surnommé le Grechetto.

5° Et une autre encore dont l'auteur est également inconnu.

Ces cinq types de médailles font partie de la collection du musée du Bargello à Florence.

CHAPITRE VII

LOUIS XII, ROI DE FRANCE

DUC DE MILAN

1500-1512

Louis XII avait détruit la puissance des Sforza, il avait dispersé tous les membres de cette famille et les tenait en son pouvoir : Ludovic le More et son frère Ascanio étaient ses prisonniers, Hermes et Alexandre tous deux fils de Galeas Marie étaient également entre ses mains et le fils du duc Jean Galeas, que sa mère Isabelle d'Aragon avait eu l'imprudence de lui confier, était relégué au monastère de Marmoutier dont il devint abbé. Seuls, les deux fils de Ludovic le More, Maximilien et François, demeurés auprès de l'empereur, manquaient à ce coup de filet général. Le roi de France pouvait donc considérer le Milanais comme une province de son royaume. En attendant qu'il vînt en prendre lui-même possession, il en confia l'administration au cardinal Georges d'Amboise avec le titre de lieutenant

général, titre et fonctions qui furent peu de temps après dévolus à son neveu Charles de Chaumont. Pendant ce temps l'armée de César Borgia mettait à la raison, même un peu rudement, tous les petits princes de la Romagne qui auraient pu troubler cette paisible domination. Louis XII allait donc pouvoir donner libre cours à son rêve et s'occuper de la conquête du royaume de Naples.

Cependant, cette expédition, si rapidement menée au début, avait effrayé l'empereur Maximilien qui voyait son influence en Italie anéantie par la puissance du roi de France, il fit entendre à Louis XII que l'empire n'avait jamais reconnu à la maison d'Orléans l'investiture du duché de Milan et qu'il avait auprès de lui en la personne de Maximilien, le fils aîné de Ludovic Sforza, un prétendant qui avait encore conservé dans le duché de nombreuses sympathies. Le cardinal d'Amboise tenta bien une négociation en promettant de l'argent et la liberté de Ludovic et d'Ascanio pour prix de cette investiture, mais les conférences furent rompues.

Néanmoins, le roi de France « avait passé les monts » comme on disait alors, et arrivait à Asti au mois de juillet 1502. Le 19 du même mois il quittait Asti, séjournait pendant six jours à Vigevano dans le palais des Sforza et arrivait le 28 en bateau, par les canaux, à Milan. Les podestats et les seigneurs de la ville vinrent au-devant de lui et l'accompagnèrent jusqu'à l'entrée du Castello où il prit ses logements. Devant lui marchaient

les deux cents gentilshommes de sa maison, les cent suisses de sa garde et les vingt-quatre archers écossais. Louis XII venait ensuite à cheval, vêtu d'une robe de drap d'or, un bonnet de velours sur la tête. Le cardinal d'Amboise et d'autres grands seigneurs marchaient à ses côtés, le cortège était fermé par quatre cents archers de la garde et par plus de douze cents lombards « moult richement acoutrés » dit le chroniqueur à qui nous empruntons ces détails.

Le roi demeura onze jours à Milan ; le 8 août, il partit pour Pavie et s'installa au château. Pavie s'était déclarée pour Ludovic le More à son retour dans le Milanais en 1500, et le roi lui en tenait rigueur, aussi se considérait-il comme délié de l'engagement pris en 1499 de respecter la bibliothèque que les ducs de Milan y avaient rassemblée ; il s'en empara donc comme d'une des choses qui pouvait le mieux tenter un roi de France et la fit transporter à Blois. Le roi quitta Pavie le 22 août pour arriver à Gênes le 26 en se faisant précéder d'un corps d'armée ; il fut reçu par « tous les seigneurs, les citadins, toutes les dames, demoiselles et belles filles de la ville ». Au bout de quinze jours il revenait à Asti et reprenait le chemin de la France.

Les revers éprouvés par les Français dans le royaume de Naples avaient violemment irrité Louis XII contre les souverains d'Espagne ; il envoya bien une nouvelle armée en Italie, mais la perte de la bataille du Garigliano et la reddition de Gaëte qui en fut la conséquence décidèrent

du sort du royaume de Naples. Une trêve conclue le 31 mars 1504 entre les rois de France et d'Espagne fut suivie de plusieurs traités dont l'un, signé à Blois le 22 septembre avec l'empereur Maximilien et son fils Philippe accordait enfin à Louis XII l'investiture du duché de Milan pour lui et ses hoires mâles et, à leur défaut, pour Claude sa fille sous réserve d'un paiement de cent vingt mille florins moitié comptant, moitié dans six mois et la présentation annuelle le jour de Noël d'une paire d'éperons d'or en signe d'hommage.

Gonzalve de Cordoue, demeuré en Italie avec son armée victorieuse, enorgueilli par ses succès dans le royaume de Naples, ne prétendait à rien moins qu'à chasser complètement les Français même du Milanais. Pour y arriver il tenta de faire éclater une révolution à Milan en se servant de l'influence du cardidal Ascanio, toujours intrigant, et du nom de Sforza toujours cher aux peuples de Lombardie. Une très grave maladie qu'éprouvait Louis XII confirmait Gonzalve dans ses espérances, aussi attendait-il de jour en jour la nouvelle de la mort du roi pour rompre la trêve signée par son maître et proclamer Ascanio duc de Milan. Louis XII guérit, tandis que le cardinal Ascanio Sforza attaqué de la peste mourait à Rome le 28 mai 1505. Gonzalve de Cordoue après avoir conquis un royaume pour Ferdinand le Catholique, rentrait dans la vie privée comblé d'honneurs et retournait en

Espagne avec le roi qui était venu prendre possession de ses nouveaux états.

Une révolte des Génois ramena Louis XII en Lombardie au mois d'avril 1507. L'armée française, rassemblée à Asti, marcha sur Gênes sous le commandement de Charles de Chaumont, défit les Génois qui voulurent s'opposer à son passage et bientôt Louis XII faisait son entrée dans Gênes, à cheval, l'épée nue à la main en signe de représaille. Après avoir reçu un nouveau serment de fidélité de la part de ces turbulents Génois, le roi leur fit payer cette rébellion par quelques exécutions et une forte amende en argent. Il ordonna en outre la construction de la forteresse de la Lanterne.

Après avoir quitté Gênes pour venir à Milan, Louis XII passe à Pavie où il est reçu en triomphateur, et le 24 mai, il fait une entrée solennelle dans la capitale de son duché, abrité sous un dais porté par six des plus grands seigneurs de la ville, accompagné de toute sa garde et de ses gentilshommes à cheval, à travers les rues tendues de draperies et de tapisseries, et sous de nombreux arcs de triomphe qui s'élevaient sur son passage. « Entre le Dôme et le Château un portail de verdure s'élevait fait de piliers et arceaux de feuilles, le dedans semé des armes de France et de Bretagne et dessus ledit portail au plus haut Notre-Seigneur tout nu, flagellé et dans un échafaud étaient deux chaires parées de drap d'or dedans l'une était l'image de saint Ambroise patron et protecteur de Milan tenant un fouet en main, dans

l'autre était l'image du Roy ayant un sceptre au poing... des chars magnifiques accompagnaient le cortège. »

Cette arrivée du roi de France fut l'occasion de fêtes nombreuses, Galeas Visconti, le maréchal Trivulce et le cardinal d'Este, archevêque de Milan, lui offrirent de somptueux banquets, les danses, les tournois, les assauts qui se répétaient chaque jour en sa présence témoignaient de la joie que cette royale visite faisait éprouver aux Milanais.

C'est dans le banquet offert au roi par Antonio Pallavicini que parut une beauté fameuse nommée Catarina di San Celso ; elle éblouit tous les yeux, charma tous les convives et particulièrement le roi par la finesse de son esprit, la perfection de son chant et la grâce de sa danse. Elle devait d'ailleurs tenir depuis longtemps à Milan le sceptre de la beauté puisque Léonard de Vinci en avait fait le portrait sous les traits de sainte Catherine d'Alexandrie.

Le roi donna lui-même dans la Rochetta au Castello une superbe réception, rien n'y manqua, festins, concerts et bal. Jean d'Auton, notre chroniqueur, qui avait aidé à l'organisation de cette fête raconte que « le roy s'efforça de festyer les dames, lesquelles, pour lui complaire, firent si bonne chère qu'elles burent d'autant et à toutes mains. Après souper, les dances viendrent en place où le Roy même voulut dancer, qui très-bien s'en savait ayder ; toutesfoys ne dança guère, et comme fut dit, il dança la marquise

240'

Pl. IX



STATUE DE LOUIS XII, Roi de France.

Par Lorenzo da Mugiano.

Musée du Louvre.

de Mantoue, belle dame à merveille et puys fist dancer les princes et les seigneurs qui là estayent, voire les cardinaux de Narbonne et de Sainct-Séverin et aucuns autres qui s'en acquitèrent comme ils sceurent. Après les dances, le Roy, pour donner plaisir aux dames envoya quérir ses lucteurs et là devant le Roy et les dames se donnèrent actrapes trousses et grands saulx. Tant d'autres plaisans deduys et divers esbas furent là faictz que ce fut merveille et tout à l'honneur du Roy et au plaisir des dames, lesquelles, les unes bien marries de désemparer si tot, et les autres bien joyeuses de la veue de tant de belles choses prindrent congé du Roy et s'en allèrent à leur hotelz où longs jours après, tindrent entre elles paroles des dictes choses[1] ».

Louis XII, après avoir licencié ses troupes, afin de calmer les craintes que leur présence avait fait naître chez ses voisins, vint à Savone au mois de juin 1507 pour se rencontrer avec le roi Ferdinand d'Aragon et sa femme Germaine de Foix allant de Naples en Espagne. Ces conférences durèrent trois jours ; le roi et la reine d'Espagne remontèrent sur leur galère et Louis XII quitta Savone pour retourner directement à Lyon ; il y arrivait le 17 juillet et était reçu en grande pompe.

La ligue de Cambrai ramena bientôt Louis XII en Lombardie. Au mois d'août 1509, il battait les

1. Jean d'Auton. *Chronique du règne de Louis XII*. Vol. IV, p. 308.

Vénitiens à Aignadel, mais, blessé de la conduite que tenait envers lui l'empereur Maximilien, il abandonnait bientôt ses alliés et quittait l'Italie, laissant le commandement de l'armée à Charles de Chaumont. C'est après s'être emparé de Legnano que Chaumont reçut la nouvelle de la mort de son oncle le cardinal Georges d'Amboise, le principal directeur de la politique de Louis XII. Ce prélat qui avait occupé une grande place dans les affaires italiennes, mourut à Lyon le 25 mai 1510.

Louis XII croyait avoir laissé la paix bien assurée en Lombardie, il avait compté sans l'irascibilité de Jules II ; il lui fallut bientôt recommencer la guerre. Le pape mettait à son service non seulement les armes de ses alliés et ses trésors, mais encore les foudres de l'Église. Chaumont, chargé de tenir tête à toutes ces colères, n'y put réussir et laissa Jules II s'emparer de la Mirandole. Jalousie envers le vieux maréchal Trivulce, remords d'avoir combattu contre le pape, chagrins occasionnés par ses insuccès, toutes ces causes altérèrent la santé du général français ; un accident qui le fit tomber dans une rivière acheva ce que la maladie avait commencé, Charles de Chaumont d'Amboise, grand maître de France, lieutenant général du roi en Milanais, mourut à Corregio, le 11 février 1511.

La guerre se continuant, le gouvernement du Milanais fut dévolu à Gaston de Foix, duc de Nemours,

neveu du roi par sa mère Marie d'Orléans, jeune capitaine qui s'était distingué par sa valeur dans les précédentes campagnes. Ses premiers succès pouvaient faire espérer un triomphe définitif des armes françaises lorsque la fatale bataille de Ravenne lui coûta la vie et raffermit par ses funestes conséquences la résistance de Jules II un moment ébranlée. Jacques de Chabannes, seigneur de la Palisse, qui succédait à Gaston de Foix, dans le commandement de l'armée, n'était pas de taille à résister aux forces liguées contre la France. Son armée était d'ailleurs affaiblie par le rappel de troupes nombreuses que Louis XII voulait opposer au roi d'Angleterre. Le moment était donc mal choisi pour indisposer les Suisses, seuls alliés sur lesquels Louis XII pouvait encore compter. C'est cependant ce que fit la politique parcimonieuse du roi, et les Suisses irrités tournèrent leurs armes contre la France. Ils rassemblèrent une armée et s'emparèrent de Crémone au nom de Maximilien Sforza. Milan se trouvant à découvert, Trivulce, Galeas Visconti avec tous les Français se retirèrent à Pavie, et voyant qu'ils ne pouvaient résister aux alliés qui les poursuivaient, regagnèrent la France, laissant à Milan Maximilien Sforza maître à son tour du duché de son père.



TOMBEAU DU DUC LOUIS D'ORLEANS ET DE VALENTINE DE MILAN

Abbaye de Saint-Denis

LES SCULPTEURS DE GÈNES

A la suite des invasions de Charles VIII et de Louis XII en Italie, il se créa en France un courant nouveau d'idées artistiques, qui, peu actif au début, devint bientôt une mode générale : l'art italien avait enthousiasmé les Français. Charles VIII avait ramené en France quelques artistes italiens. Sous Louis XII, ce fut un perpétuel va-et-vient de sculpteurs ou de peintres arrivant d'Italie en France puis s'en retournant en Italie pour céder la place à d'autres de leurs compatriotes. Le territoire français, principalement dans les provinces méridionales et les bords de la Loire où séjournait la cour, se couvrit de monuments nouveaux, églises, palais ou châteaux, mais, si l'ancienne manière de les construire demeura ce qu'elle avait été précédemment grâce aux habitudes acquises, et aux besoins à satisfaire, il entra dans leur architecture un nouvel élément ; une ornementation gracieuse vint égayer les façades extérieures et ce furent des artistes italiens qui exécutèrent ces déco-

rations. C'est à eux aussi qu'on demanda des ouvrages d'art, statues, autels, tombeaux, etc.

Louis XII et surtout son ministre Georges d'Amboise ont été les principaux importateurs de ces nouvelles richesses; aussi a-t-on donné le nom de Franco-italienne à cette première période de la Renaissance française.

Dès l'année 1499, la reine Anne de Bretagne avait fait venir une provision de marbres de Carrare pour ériger à Nantes le tombeau de son père François II, dernier duc de Bretagne, mort en 1488. La reine s'adressa à Michel Colomb ; le vieux sculpteur, alors âgé de soixante-dix ans, commençait le monument en 1502 sur les plans de l'architecte Jean Péréal et le terminait en 1507. Le sculpteur et l'architecte étaient donc français, mais les détails d'ornementation qui accompagnent le tombeau dénotent la main et l'influence d'artistes italiens ; aussi, voit on en examinant les comptes de dépense relatifs à ce tombeau que deux sculpteurs italiens, Girolamo da Fiesole et un autre dont on ne donne pas le nom étaient venus de Gênes pour prendre part à son exécution. Outre le tombeau de son père la reine avait fait faire par les mêmes artistes un superbe retable destiné à l'église des Carmes[1].

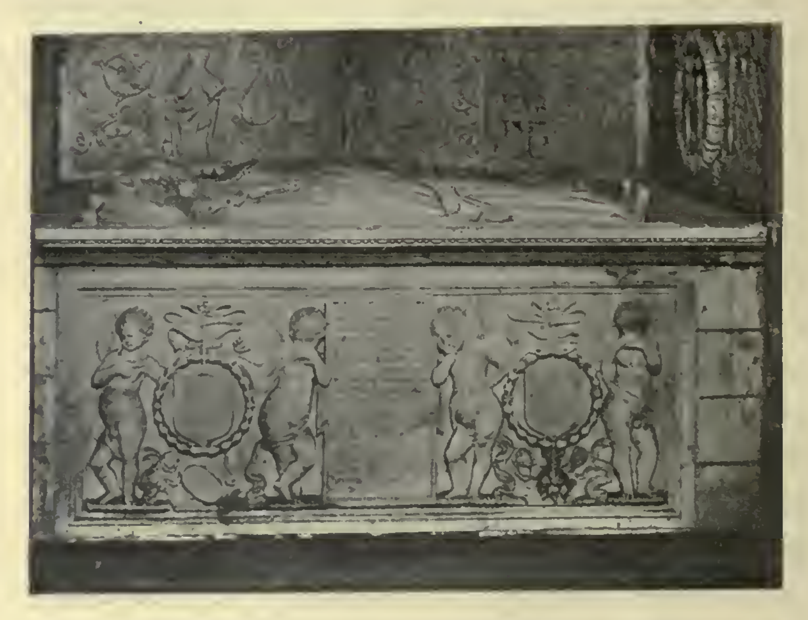
Au mois d'août 1502, pendant le séjour que fit

1. Le tombeau de François II, duc de Bretagne, était placé dans l'église des Carmes à Nantes. Démoli pendant la Révolution de 1791, les morceaux en furent soigneusement mis de côté dans les caveaux de la cathédrale. Le monument fut remonté en 1807 dans la cathédrale tel qu'on le voit aujourd'hui.

Louis XII à Gènes, un de ses secrétaires, Jehan Hermoet, commanda, au nom du roi, à quatre sculpteurs associés et installés dans un atelier auprès de Gênes le mausolée qu'il se proposait d'élever à ses aïeux Louis d'Orléans et Valentine Visconti, dans l'église des Célestins à Paris. Ces artistes qui s'étaient déjà distingués en sculptant la cantoria de l'église de Saint-Etienne, s'appelaient : Michele d'Aria, Milanais, né à Aria près de Côme, élève de maestro Beltramo; Girolamo Viscardo, originaire de Laveno près de Varese, autre Milanais; Donato di Battista Benti et Benedetto di Bartolomeo da Rovezzano, tous deux Florentins. Ces quatre sculpteurs s'engageaient par contrat à faire en marbre de Carrare un monument conforme au dessin accepté par le secrétaire du roi. Jean Spinola de Seravalle, gouverneur de Gênes pour le roi de France, était chargé de prendre soin de l'expédition des marbres que devaient accompagner deux des sculpteurs pour les mettre en place. Ce tombeau a été transporté à l'abbaye de Saint-Denis. Un peu plus tard, Antoine Bohier, abbé de Fécamp, passant à Gênes, commandait à un des artistes que nous venons de nommer, Girolamo Viscardo, de magnifiques marbres pour orner son église, et le lundi 10 mai 1507, Viscardo s'engageait par contrat notarié à faire : 1° un autel, 2° une châsse destinée à recevoir les reliques, 3° le tabernacle du Précieux Sang, moyennant le prix de quatre cents écus d'or et cent pour les statuettes, plus cinquante de supplément si Spinola, le gouverneur,

jugeait le travail bien fait et parfaitement terminé avant le départ des pièces.

Cette même année 1507, Raoul de Launay, sire de Folleville qui avait remplacé Spinola comme gouverneur de Gênes, grand admirateur de la Renaissance



Tombeau de Raoul de Launay dans l'église de Folleville par Antonio della Porta.

italienne, profita de son séjour auprès des ateliers de marbriers-sculpteurs, alors en pleine activité, pour faire exécuter son propre tombeau. Il s'adressa à un artiste nommé Antonio della Porta, Milanais, né à Porlezza sur le lac de Lugano. Ce monument qui existe encore dans l'église de Folleville est signé : ANTONIVS DE PORTA TAMAGNINVS MEDIOLANVS FACIEBAT ET PAXIVS NEPOS SVVS. Il y avait

donc association entre l'oncle et le neveu pour exploiter les marbres de Carrare.

C'est au somptueux cardinal Georges d'Amboise que revient la part principale de cette rénovation de l'art français par l'infusion d'une énergie nouvelle. Ne faisait-il pas acheter à Carrare tous les marbres qui devaient être sculptés à Gênes et transportés en France pour orner le magnifique château qu'il se faisait construire à Gaillon, et c'est encore Spinola, le lieutenant du roi, qui était chargé de ces négociations. Il s'adressa, en 1506, aux deux artistes que nous venons de nommer, Antonio della Porta et son neveu Pace Gagnini, milanais comme son oncle, né à Bisone, associés à un troisième sculpteur Agostino Solari. On leur doit entre autres, la belle fontaine qui ornait les jardins du château; sauvée par Lenoir de la destruction à l'époque de la Révolution, elle est placée aujourd'hui à l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris.

Le cardinal, pendant qu'il accompagnait le roi à Gênes en 1508, avait commandé trois statues à un autre artiste nommé Lorenzo da Mugiano, elles étaient destinées à orner son château de Gaillon. Dans les comptes des dépenses relatives à cette résidence on trouve une quittance donnée aux charretiers chargés du transport de ces statues, qui sont : « les pourtraictures du Roy, de Monsieur le légat (le cardinal Georges d'Amboise) et de Monsieur le Grand-Maître (Charles d'Amboise). » La statue de Louis XII en albâtre était encore à

Gaillon, en 1793. Brisée pendant la Révolution, elle fut recueillie par Lenoir pour le musée qu'il avait fondé au couvent des Grands-Augustins, à Paris ; mais il manquait la tête, Lenoir la fit refaire par un sculpteur nommé Beauvallet. Transportée à Versailles cette statue est définitivement revenue au Musée des sculptures de la Renaissance, au Louvre.

Le beau bas-relief représentant saint Georges, perçant le dragon de sa lance, exposé dans la même galerie du Louvre, œuvre absolument italienne, provient également du château de Gaillon. Du reste, le grand portail du château lui-même, transporté à Paris et réédifié dans la cour de l'École des Beaux-Arts montre dans tous les détails de sa riche ornementation la main de sculpteurs italiens.

Le cardinal s'adressait également aux peintres milanais pour décorer sa splendide demeure et nous verrons Andrea Solari séjourner deux années à Gaillon à la tête d'une escouade d'artistes travaillant sous ses ordres. On peut dire que si l'armée française avait envahi l'Italie, les artistes italiens envahissaient la France.

Louis XII n'était pas seulement entré en Milanais à la tête d'une armée. Certain des lauriers qu'il allait y cueillir, il s'était fait accompagner d'un chroniqueur, le moine Jean d'Auton, pour raconter ses brillantes actions, d'un poète, Jean Marot, pour chanter ses hauts faits, et d'un peintre, son valet de chambre Jean Péréal, pour représenter les lieux où ils s'étaient accomplis.

Mais le roi trouva à Milan en Léonard de Vinci un artiste d'un tel mérite que, oubliant Péréal, il s'efforça de l'attacher à son service. De son côté Léonard était heureux de profiter des faveurs d'un tel protecteur. L'illustre peintre avait bien quitté Milan après la chute des Sforza mais avait conservé des relations en Milanais, il y revint et sut s'attirer l'amitié de Florimont Robertet, l'intendant des finances, et du gouverneur Charles d'Amboise. Fixé à Florence pour peindre la fameuse bataille d'Anghiari, Léonard se devait tout entier à son travail, néanmoins il faisait de temps en temps des séjours à Milan ; aussi Louis XII put-il faire écrire de Blois, le 2 janvier 1507, par l'ambassadeur Pandolfini, une lettre adressée à la Seigneurie de Florence dans laquelle il exprimait son désir de trouver Léonard à son arrivée à Milan pour lui commander plusieurs tableaux ; et quelques jours plus tard, le 12 janvier, le roi écrivait lui-même aux Prieurs et Gonfaloniers pour les inviter à ne pas rappeler Léonard. Celui-ci fit à cette époque plusieurs petits tableaux pour Louis XII, la plupart représentant des madones ; et bientôt Léonard s'honorait de porter le titre de « peintre du roi de France ». Malheureusement tous les tableaux exécutés à cette époque par le grand artiste ont été perdus. Seul le célèbre *Bacchus* que possède le Louvre a peut-être fait partie de la série des commandes royales.

MONNAIES.

On connaît plusieurs monnaies d'argent frappées à Milan avec l'effigie du roi[1].

1° le buste à gauche de Louis XII, cheveux longs, coiffé d'un bonnet; LVDOVICVS. DVX. AVRELIANENSIS, et au revers, un écusson aux armes de France et de Milan, MEDIOLANI AC AST. DN.

2° le buste à droite, cheveux longs, tête coiffée d'un bonnet entouré de la couronne royale LUDOVIC DC. REX. FRANCORVM, et au revers, un écusson aux armes de France et de Milan : ET MEDIOLANI DVX ET.

1. Voy. Armand : Les Médailleurs italiens.

CHAPITRE VIII

LES DERNIERS SFORZA

MAXIMILIEN SFORZA

DUC DE MILAN

1512-1515

Les derniers ducs de Milan appartenant à la famille Sforza sont deux pauvres princes, instruments de la politique impériale, n'ayant servi qu'à occuper un poste abandonné par les rois de France et à préparer la réunion définitive du Milanais à l'Empire. En 1504 Louis XII, resté maître du Milanais, avait bien obtenu de l'empereur Maximilien l'investiture de ce duché, néanmoins, au nombre des prétextes mis en avant par Jules II, l'empereur et le roi d'Espagne lorsqu'ils se liguèrent en 1512 pour combattre les Français, on invoqua la légitimité des droits de Maximilien, fils aîné de Ludovic Le More, au trône ducal de Milan; et c'est en son nom que les Suisses rassemblés à Coire s'emparèrent des villes et des places fortes du Milanais abandonnées par l'armée

française. Milan se trouvait tout à fait à découvert. Maximilien Sforza, accompagné du cardinal de Sion qui commandait les Suisses, précédé de son frère naturel César qui portait l'épée ducale devant lui, faisait le 15 décembre 1512, son entrée dans la capitale de ses états, toujours aux acclamations du peuple qui espérait dans ces changements de maître trouver quelques adoucissements aux impositions dont il était chargé et aux malheurs que la guerre lui apportait.

Les prétentions des alliés eurent bientôt fait de dissoudre la ligue qu'ils avaient formée ; les Suisses désiraient voir le Milanais aux mains de Maximilien Sforza qu'ils rançonnaient, tandis que l'empereur voulait garder le duché pour lui ; Jules II, le grand instigateur de la ligue était mort le 21 février 1513 et Léon X son successeur était indécis sur le parti à prendre.

Louis XII ayant fait rassembler à Suse une nouvelle armée placée sous les ordres de Louis de la Trémoille pour combattre les Suisses, Maximilien Sforza vint se joindre à ceux-ci, mais comprenant que sa résistance serait inutile en présence des forces supérieures des Français, il autorisa les Milanais à se soumettre de nouveau au roi de France. Le traité allait être signé lorsque la victoire remportée par les Suisses sur l'armée française à Novare vint rétablir l'éphémère souveraineté du duc de Milan. Peu de temps après, Louis XII mourait et François d'Angoulême lui succédait sous le nom de François Ier.

A peine monté sur le trône, le nouveau roi réunit une armée formidable, se met lui-même à la tête de la chevalerie française et passe en Italie. La bataille de Marignan remportée par François I[er] sur les Suisses, en chassant ceux-ci du Milanais, laissait le pauvre Maximilien Sforza sans aucun secours; il s'enferma bien pendant quelques jours au Castello, mais il capitula le 4 octobre, vingt jours après la bataille. Maximilien Sforza abandonnait non seulement la ville et le château de Milan, mais tous les droits qu'il pouvait avoir sur le Milanais, s'engageant à passer le reste de ses jours en France. Le roi de son côté lui promit d'employer son crédit auprès du pape pour lui faire obtenir le chapeau de cardinal, et en tous cas, lui assura sa vie durant une pension annuelle de trente mille écus. Sforza croyait ainsi échapper, à ce que dit l'historien Guichardin, à l'esclavage des Suisses, aux extorsions de l'empereur et aux tromperies des Espagnols[1].

Il sortit de Milan le 15 octobre 1515 et vint à Paris apportant le grand nom de Sforza pour orner la cour de François I[er]. Il y mourut au mois de juin 1530 sans avoir été marié et fut enterré dans l'église des Carmes.

On connaît une médaille représentant Maximilien Sforza, buste à droite, coiffé d'un bonnet, cuirassé : MAX. MA. SF. VICECO. DVX. MIL. VIII. Au revers l'écusson aux armes de la ville de Milan.

1. *Fr. Guicciardini*, t. II. Mémoires de Fleuranges. Mémoires de du Bellay.

FRANÇOIS Ier ROI DE FRANCE

DUC DE MILAN

1515-1525

François Ier en même temps qu'il montait sur le trône de France prenait le titre de duc de Milan, comme héritier de Valentine Visconti, sa bisaïeule, et comme bénéficiant de l'investiture accordée à Louis XII dont il était le gendre. Dès les premiers jours de son règne, il franchit les Alpes à la tête d'une armée formidable composée de toute sa gendarmerie, d'une artillerie puissante et d'une nombreuse infanterie formée de lansquenets et de basques. Il surprend à Villefranche Prosper Colonna général de Maximilien Sforza et arrive aux portes de Milan. Les Suisses, seul soutien de Sforza, divisés d'opinion, finissent par traiter avec le roi et consentent à ce que le duché de Milan fasse retour à la France sous condition que Maximilien Sforza épouserait une princesse de sang royal et recevrait en apanage le duché de Nemours avec une pension de 120 000 francs.

Mais de nouvelles troupes arrivaient des cantons ren-

forcer l'armée des Suisses et ces nouveaux venus, au mépris du traité signé par leurs compatriotes voulaient la bataille : elle leur fut désastreuse. Battus, écrasés à Marignan, sur la route de Plaisance à Milan, ils abandonnèrent le pauvre Maximilien et rentrèrent dans leurs montagnes. Le duc de Milan s'était enfermé au Castello, avec son ministre Girolamo Morone, mais il capitula bientôt abandonnant tout pouvoir au roi de France.

François Ier put alors jouir de sa conquête et faire son entrée à Milan ; puis il licencia la plus grande partie de son armée et revint en France en triomphateur, laissant pour gouverner le Milanais le connétable de Bourbon et le vieux maréchal Jean-Jacques Trivulce auxquels succéda bientôt Odet de Foix comte de Lautrec nommé lieutenant général du roi en Italie.

La paix de Noyon avait mis un terme aux hostilités, lorsque la mort de l'empereur Maximilien vint tout remettre en question. La rivalité de Charles-Quint et de François Ier excitée par Léon X, ne tarda pas à rallumer la guerre en Italie. Le 8 mai 1521, le pape signait avec le nouvel empereur un traité par lequel tous deux s'obligeaient à chasser les Français du Milanais et à proclamer duc François Marie Sforza, le second fils de Ludovic le More qui n'avait pas voulu pour sa part accepter l'abandon des droits au duché de Milan consenti par son frère. Morone était venu rejoindre François Marie à Trente et de là attendait les événements. Ce ministre, fourbe, rusé, adroit, intrigant

avait établi des intelligences avec les mécontents de Lombardie, tous les moyens lui semblaient bons pour conquérir le pouvoir[1]. Les rigueurs de l'administration des Français, les exactions et les cruautés de Lautrec avaient aliéné bien des esprits et ces nombreux mécontents n'attendaient qu'une occasion pour faire éclater une révolution. On se rappelait que les Français assiégés au Castello avaient abattu par un coup de canon une partie de la flèche de la cathédrale au grand scandale de toute la population ; on se pressait pour entendre les prédications d'un nouveau Savonarole, le Frère Gérôme qui excitait la haine de tous les citoyens contre ces nouveaux barbares considérés comme le fléau de Dieu. L'armée impériale et papale entra donc en Milanais ; les quelques Suisses réunis par Lautrec ne suffisant pas à défendre le duché, Milan fut prise d'assaut par le marquis de Pescaire. Alors toutes les villes de Lombardie ouvrirent leurs portes aux vainqueurs et François Marie Sforza fut proclamé duc de Milan aux acclamations de tout le peuple[2].

1. Morone avait fait assassiner Monsignorino Visconti comme ami des Français. Plus tard Bonifacio Visconti frère de Monsignorino résolut de le venger. Dans un déplacement que faisait François Sforza, alors duc de Milan, pour aller de Monza à Milan, Visconti qui l'accompagnait monté sur un cheval turc, se précipita sur le prince et le frappa de son poignard, mais le cheval ayant fait un écart, il ne put l'atteindre qu'à l'épaule. Visconti prit la fuite et grâce à la rapidité de son cheval ne put être rejoint par les gardes du duc. François revint à Monza faire soigner sa blessure et retourna à Milan.

(Guichardin, *Histoire des Guerres d'Italie*. Vol. III, p. 22.)

2. Galeazzo Capella, secrétaire de Girolamo Morone, a écrit l'histoire de cette révolution.

La nouvelle de la mort de Léon X, le principal instigateur de la ligue, vint surpendre les confédérés. Mais François Sforza, remis en possession des états de son père, régnait à Milan ; règne bien précaire, dominé d'un côté par les intrigues de son chancelier Morone et de l'autre par la puissance de la ligue dont il se trouvait l'humble serviteur.

Adrien VI reprit la place de Léon X dans la ligue formée par l'empereur, le roi d'Angleterre, l'archiduc d'Autriche, et les Florentins pour la défense de l'Italie, et une nouvelle tentative faite par les Français pour reconquérir la Lombardie vint échouer misérablement à la Bicoque, le 19 avril 1522, contre les forces impériales commandées par Prosper Colonna et le marquis de Pescaire.

Au moment où l'on croyait le roi de France, livré tout entier à ses plaisirs, abandonnant le Milanais sans esprit de retour, on apprit qu'il rassemblait des troupes sur les confins de l'Italie, qu'il appelait aux armes toute sa gendarmerie et confiait le commandement de cette armée à son favori, Guillaume Gouffier, seigneur de Bonnivet plus connu sous le nom de l'amiral Bonnivet. Celui-ci commit fautes sur fautes, éprouva de multiples revers et dut repasser les Alpes[1]. François Ier résolut alors de reconquérir lui-même le Milanais. Les premières opérations de cette nouvelle campagne furent

1. C'est pendant cette retraite que le chevalier Bayard fut tué en commandant l'arrière-garde de l'armée.

conduites avec rapidité et succès. François Sforza et Morone durent quitter Milan en autorisant les citoyens à se soumettre à la France; le 28 octobre 1524, les premières troupes françaises entraient par une des portes de la ville tandis que l'arrière-garde de l'armée impériale en sortait par la porte opposée.

François Ier, obéissant à un certain sentiment chevaleresque, ne voulut pas pénétrer dans Milan tant que la garnison espagnole qui occupait le château ne se serait pas rendue et vint mettre le siège devant Pavie. Mais une armée de secours arrivait d'Allemagne ; la bataille eut lieu sous les murs de la ville le 25 février 1525. Les Français d'abord vainqueurs furent définitivement vaincus et, dans ce désastre, le roi, jeté à bas de son cheval, se vit obligé de rendre son épée au vice-roi de Naples, Charles de Lannoy, qui commandait en chef l'armée impériale. La captivité de François Ier entraîna la retraite de tous les Français et l'abandon définitif, de la part du roi de France, de ses prétentions sur le duché de Milan.

FRANÇOIS MARIE SFORZA

DUC DE MILAN

1525-1535

Après la bataille de Pavie, l'Italie était tombée au pouvoir de l'empereur ; elle espéra cependant reconquérir son indépendance par ses propres forces et tous les états italiens se réunirent pour résister au nouveau maître. La Lombardie, dont deux rivaux s'étaient disputé la possession, était surchargée d'impôts et de contributions destinés à payer les frais énormes faits en vue de l'arracher aux Français. François Sforza, malgré son titre reconnu de duc de Milan, devait obéir aux injonctions des ministres et des généraux de Charles-Quint. La souveraineté du duc de Milan était tellement précaire que l'empereur avait eu plusieurs fois l'idée de lui enlever son duché pour augmenter les états de l'archiduc Ferdinand d'Autriche ; aussi l'investiture impériale se faisait-elle attendre. Pendant ce temps François Sforza tomba grièvement malade. Alors il surgit dans l'esprit du marquis de Pescaire, homme fort ambitieux et le seul général de l'empereur demeuré en Italie à la tête

d'une armée, la pensée d'obtenir pour prix de ses services la souveraineté du duché de Milan si François venait à succomber. Mais François guérit et ce fut le général que la mort vint surprendre à Milan tandis qu'il ourdissait toutes sortes d'intrigues pour atteindre son but.

L'investiture du duché de Milan en faveur de François Marie Sforza fut enfin expédiée par Charles-Quint, mais elle était donnée sous les conditions les plus onéreuses. Cependant elle devait paraître bien illusoire à un prince que les généraux espagnols tenaient assiégé dans son château et qui ne pouvait en sortir tandis que leurs troupes se livraient dans la ville à de cruelles exactions. Bientôt même Sforza fut obligé de se retirer au camp des confédérés italiens commandés, au nom de Clément VII, par le duc d'Urbin.

Il fallut attendre jusqu'au moment où le pape et l'empereur se rencontrant à Bologne, eurent signé un traité de paix général, le 25 décembre 1529, pour que François Sforza put être rétabli d'une façon définitive en possession de son duché de Milan. Par ce traité, il recevait confirmation de l'investiture impériale antérieurement donnée, mais il la payait au prix de 400000 ducats à verser de suite, plus 50000 ducats chaque année pendant dix ans, ce qui remettait à la somme énorme de 900000 ducats d'or le droit par le duc François de se faire détester de ses sujets ; car c'était en les écrasant sous de nouveaux impôts que ces

pauvres Milanais, déjà ruinés par trente années de guerre, par la peste et par la famine, devaient être amenés à satisfaire aux exigences impériales.

Charles-Quint, pour plus de sûreté, voulut faire entrer le duc de Milan dans sa famille ; afin de s'en assurer la complète dépendance, il lui fit épouser sa nièce Christine, fille de Christian, roi de Danemark. Cette princesse arrivait à Milan, au mois d'avril 1534, mais la santé du pauvre François, qui du reste n'avait jamais été brillante, était alors tellement délabrée qu'il mourut peu après ce mariage, le 24 octobre 1535, sans laisser de postérité. Il instituait naturellement, par un testament, l'empereur son héritier, et Charles-Quint recueillait ainsi sans violence la possession du duché de Milan qu'il avait tant convoité.

A travers les convulsions, les révolutions, les guerres, les misères de toute nature qui ont marqué les règnes des derniers Sforza, les arts avaient été complètement abandonnés, ou du moins si quelques artistes travaillaient encore à Milan à cette époque, le chef de l'état était, comme nous le verrons plus tard, tout à fait étranger à ces manifestations.

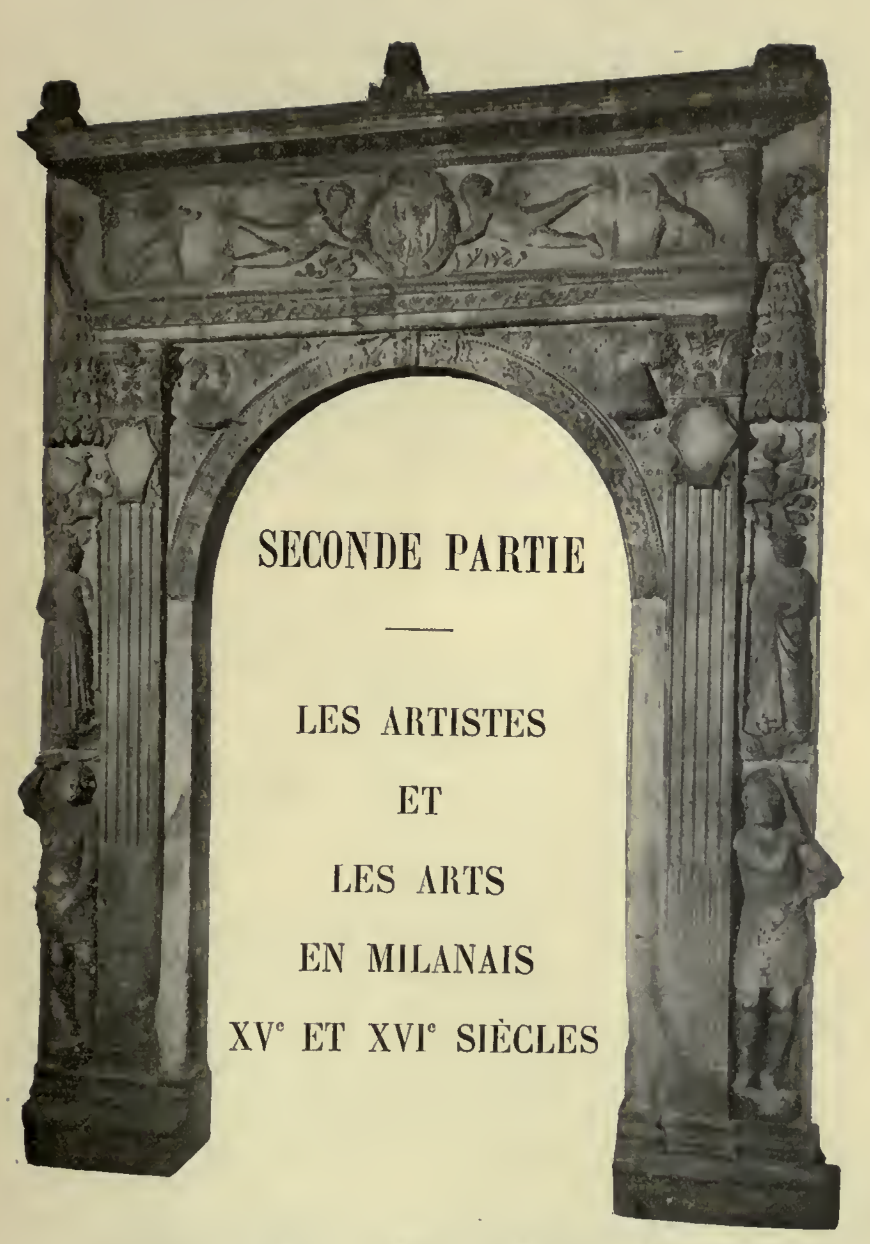
Ainsi se termina le grand rôle joué par la famille Sforza dans les destinées du Milanais.

Pris comme dans un étau entre les Français et les Impériaux, c'est toujours la querelle séculaire et jamais éteinte entre les guelfs et les gibelins qui domine tous les efforts de ces brillants aventuriers pour se main-

tenir au pouvoir. Ce sont les révolutions excitées par la haine toujours vivace des partis qui, plus que les appels à la force étrangère, dirigent les destinées de ces princes. Lassés, épuisés, par tant de guerres successives, accablés d'impôts et de vexations par les uns aussi bien que par les autres, les Milanais espéraient toujours trouver le repos, la paix et la prospérité en se jetant dans les bras du plus fort; ils obtinrent enfin ce repos et cette paix, mais ce fut au prix de l'existence politique de leur duché[1].

On connaît plusieurs médailles rappelant les traits de François Sforza, médailles frappées pendant son règne. Les principales le représentent : buste à droite, tête nue, barbu, vêtement à collet de fourrure. FRAN II SFOR DVX MEDIOL. Au revers une Victoire ailée marchant à gauche et tenant une palme et une couronne : PAX. ET. GLORIA; ou bien : PAX. ET. FERTILITAS.

1. Pour toute cette dernière partie de l'histoire des ducs de Milan, on peut consulter l'ouvrage de François Guichardin, les Mémoires de Martin du Bellay, les Mémoires de Louis de La Tremoille, Muratori, *Annali d'Italia,* Paul Iove. *Histoire de son temps,* etc., etc.



SECONDE PARTIE

LES ARTISTES ET LES ARTS EN MILANAIS XVe ET XVIe SIÈCLES

Porte du palais Médicis à Milan, par Michelozzo Michelozzi
Musée Archéologique du Castello.

PARTIE ARTISTIQUE

LISTE CHRONOLOGIQUE
DES
PRINCIPAUX ARTISTES
AYANT TRAVAILLÉ DANS LE MILANAIS SOUS LES SFORZA[1]

1. Gadio (Bartolomeo), *architecte,* 1438.
2. Les Solari
   - Giovanni, *architecte,* 1432.
   - Guiniforte, *architecte,* 1462.
   - Pier-Antonio, *architecte,* 1481.
   - Cristoforo (il Gobbo), *sculpteur,* 1470?
   - Andrea, *peintre,* 1475?
3. Bugato (Zanetto), *peintre,* 1450.
4. Foppa (Vincenzo), *peintre,* 1455.
5. Bevilacqua (Giovanni Ambrogio), *peintre,* 1455.
6. Civerchio (Vincenzo), *peintre,* 1455.
7. Bembo (Bonifacio), *peintre,* 1455.
8. Zenone da Vaprio (Constantino), *peintre,* 1455.

1. Nous avons classé ces artistes en prenant pour ordre chronologique les dates auxquelles ils ont approximativement fait leur apparition en Milanais.

9. Vincomala (Giacomino), *peintre,* 1455.
10. Mantegazza (Cristoforo et Antonio), *sculpteurs,* 1460.
11. Michelozzo Michelozzi, *architecte,* 1456.
12. Averlino (Antonio), dit Filarete, *architecte,* 1455.
13. Amadeo (Giovanni-Antonio), *sculpteur,* 1469.
14. Dolcebuono (Giovanni-Jacopo), *architecte,* 1472.
15. Bramante (Donato), *architecte,* 1472.
16. Butinone (Bernardo), *peintre,* 1473.
17. Zenale (Bernardo), *peintre,* 1473.
18. Borgognone (Ambrogio Stefani da Fossano), *peintre,* 1480.
19. Leonardo da Vinci, *peintre,* 1483.
20. Preda ou De'Predis (Ambrogio), *peintre,* 1483.
21. Briosco (Benedetto). Les Cazzaniga, *sculpteurs,* 1483.
22. Oggiono (Marco da), *peintre,* 1485.
23. Caradosso (Ambrogio Foppa), *sculpteur,* 1487.
24. Rodari (Tommaso et Jacopo), *architectes-sculpteurs,* 1487.
25. Maffiolo (Alberto), *sculpteur,* 1489.
26. Della Porta (Les), *sculpteurs,* 1490.
27. Bramantino (Bartolomeo Suardi), *peintre,* 1490.
28. San Gallo (Giuliano da), *architecte,* 1490.
29. Cristoforo Romano (Gian), *sculpteur,* 1490.
30. Domenico de' Camei, *graveur,* 1490.
31. Montorfano (Donato), *peintre,* 1495.

32. Fusina (Andrea), *sculpteur,* 1495.
33. Pedoni (Giovan, Gasparo, Cristoforo), *sculpteurs,* 1499.
34. Beltraffio (Giovanni-Antonio), *peintre,* 1500.
35. Sesto (Cesare da), *peintre,* 1500.
36. Melzi (Francesco), *peintre,* 1500.
37. Busti (Agostino), le Bambaja, *sculpteur,* 1512.
38. Luini (Bernardino), *peintre,* 1515.

LES ARTISTES

A MILAN ET DANS LE MILANAIS SOUS LES SFORZA

Il est bien certain que les arts n'avaient pas attendu l'avènement des Sforza au trône ducal de Milan pour prendre, à travers ces contrées riches et fertiles qui forment la Lombardie, une place importante. Combien de villes sous la domination des Visconti avaient pu élever de superbes cathédrales ; combien de communautés religieuses avaient pu construire des monastères, des églises et des chapelles ; combien de municipalités s'étaient donné le luxe d'un palais pour y concentrer les services publics.

Parmi tous ces édifices quelques-uns, il est vrai, étaient dûs à l'intervention d'architectes du Nord, apportant avec eux le principe de l'architecture gothique, mais la plupart avaient été construits par ces *Magistri Comacini* qui, de maçons qu'ils étaient d'abord, étaient devenus de véritables architectes nationaux, et

propageaient dans toute la contrée le vieux style lombard souvent un peu rajeuni.

Le duc Jean Galeas Visconti, avec ses deux splendides fondations et l'installation d'une académie, donna une forte impulsion au développement des arts et si, pour jeter les fondements de la cathédrale de Milan il appela des étrangers, c'est à des architectes nationaux qu'il s'adressa pour construire la Chartreuse de Pavie.

La sculpture suivit le progrès de l'architecture. Presque informe au début avec les Campioni, elle dut à Balduccio de Pise en 1339 une interprétation plus exacte de la nature et l'emploi d'une décoration plus souple et plus élégante.

La peinture à son tour avait pénétré en Lombardie avec Giotto et Taddeo Gaddi, tous deux florentins, vers 1335 et 1350. Giovanni de'Grassi continua leur enseignement. Les peintres milanais n'étaient alors que des imitateurs de la peinture florentine ; ils ne conquirent une certaine indépendance que vers la moitié du xv[e] siècle. C'est donc à partir du moment où, la République ambroisienne ayant péri par impuissance, François Sforza s'empara du gouvernement que, encouragés par le prince, tous les arts s'empressèrent de concourir à l'éclat de son règne. Sous son impulsion, il se fonda une école vraiment nationale. Cette période artistique que l'on peut appeler la Renaissance milanaise dura près de soixante-dix ans.

Nous allons suivre ce grand développement en faisant

connaître la personnalité de tous les principaux artistes qui y ont contribué.

BARTOLOMEO GADIO

Ingénieur et architecte.

1415-1495?

François Sforza ayant résolu, aussi bien par goût personnel que par politique de donner sous son gouvernement un grand développement aux beaux-arts, fut largement aidé dans cette tâche par un homme en qui il avait mis toute sa confiance ; ce serviteur dévoué s'appelait Bartolomeo Gadio.

Né à Crémone en 1415 de famille noble, le jeune Bartolomeo reçut une forte instruction; on lui enseigna les belles-lettres, les sciences mathématiques, la mécanique et l'architecture. Il entra au service du duc Philippe-Marie Visconti vers 1438 et suivait en qualité d'ingénieur militaire François Sforza lorsque celui-ci commandait l'armée du duc de Milan. Après le mariage de Sforza avec Blanche-Marie Visconti, la ville de Crémone ayant été remise en dot à la fiancée, Gadio devint sujet direct de Sforza ce qui établit entre eux un lien plus étroit. Aussi le général put-il confier à son ingénieur la restauration et l'entretien de nombreuses

places dont les fortifications se trouvaient fort délabrées. Fier de ces marques d'intérêt, Gadio se signala en défendant Crémone elle-même assiégée par les Vénitiens.

Un des premiers soins de Sforza, après avoir été proclamé duc de Milan, avait été de faire relever le Castello ; il avait chargé de cette reconstruction l'architecte Giovanni da Milano, mais Giovanni mourut de la peste. La paix de Lodi ayant permis à Sforza de licencier ses troupes et les services de Bartolomeo Gadio comme ingénieur militaire lui étant devenus inutiles, il le chargea de continuer la restauration du Castello. C'est sous la direction de Gadio que furent élevées les grosses tours qui flanquent les quatre angles de la forteresse.

En récompense de ses travaux, Gadio fut nommé citoyen de Milan, ce qui lui octroyait des privilèges importants. Le duc le chargea bientôt de la surveillance générale de toutes les constructions, tant civiles que militaires, sur toute l'étendue du duché. Peu après, il lui donnait l'ordre de transformer en une belle église la chapelle de Saint-Sigismond située à un mille de Crémone, chapelle dans laquelle avait été béni en 1441 le mariage de François Sforza avec Blanche-Marie Visconti. La première pierre du nouvel édifice fut posée en présence de la duchesse, le 20 juin 1463, et la construction se poursuivit jusqu'à complet achèvement, sans être interrompue par la mort du duc ni même par

celle de la duchesse retirée à Crémone après son veuvage. C'est du reste le seul ouvrage d'art que Gadio ait complètement dirigé. Le successeur de François Sforza, le duc Galeas Marie, à l'exemple de son père, tint Bartolomeo Gadio en grande estime ; il le nomma intendant général du Palais et lui fit continuer les travaux du Castello jusqu'en 1472, époque à laquelle Gadio, sur sa demande, fut remplacé par Guiniforte Solari.

Il faut encore noter qu'en 1469, au moment du mariage de Galeas Marie, Gadio avait été chargé de faire décorer l'appartement nuptial au château de Pavie. Mais ses fonctions de commissaire général et d'administrateur en chef des munitions de guerre, ne lui permettaient pas de se livrer personnellement à des travaux d'art; il en prenait toutefois l'initiative, et c'est sur ses indications que l'on s'adressa aux frères Mantegazza pour exécuter la statue équestre de François Sforza.

Gadio conserva ses charges importantes sous le gouvernement de la duchesse Bonne de Savoie et pendant la minorité de son fils Jean Galeas; en 1482, c'est encore avec le titre d'architecte en chef qu'il intervient dans l'arrangement des jardins qui avoisinaient le palais ducal.

On croit que Bartolomeo Gadio mourut dans un âge avancé à Crémone, sa ville natale, où il habitait une maison que lui avait donné le duc Galeas Marie, mais on ne connaît pas exactement l'époque de sa mort.

LES SOLARI

GIOVANNI SOLARI

Architecte.

?-1454.

Parmi les premiers architectes de la cathédrale de Milan, il faut compter plusieurs artistes appartenant à la famille Solari. Ces Solari, originaires de Campione, étaient établis à Milan, où ils n'ont pas laissé grand souvenir : tous du reste exerçaient la profession de *scarpellini* ou tailleurs de pierre ; quelques-uns ont travaillé à l'étranger soit à Venise, soit à Gênes ou dans d'autres localités.

Le premier Solari qui se soit fait remarquer s'appelait Giovanni. On le trouve employé de 1428 à 1432 aux travaux de la Chartreuse de Pavie et un peu plus tard il devint le collègue de Francesco da Canobio à la Cathédrale de Milan. C'est à lui que s'adressa François Sforza lorsque, après avoir été proclamé duc de Milan, il voulut reconstruire le Castello de la Porta Giovia détruit pendant la révolution populaire. Giovanni Solari mourut de la peste à Milan sans avoir pu achever son

œuvre de restauration. Ce Giovanni Solari eut deux fils : l'un nommé Francesco, fut un des nombreux ornemanistes et statuaires de second ordre qui travaillaient à la cathédrale. L'autre, nommé Guiniforte ou Buoniforte, se fit architecte.

GUINIFORTE SOLARI

Architecte.

1429-1481.

Né vers 1429, il est fort probable que Guiniforte Solari apprit les premiers éléments d'architecture sous la direction de son père, éducation qu'il compléta en s'occupant des constructions de la cathédrale de Milan dont Giovanni Solari et Francesco da Canobio étaient architectes. Le 14 juin 1459, par une décision du conseil de fabrique, il fut adjoint à Francesco da Canobio, que l'âge et la maladie retenaient souvent éloigné des travaux, et après sa mort, survenue peu de temps après, il le remplaça. A cette école, Guiniforte n'avait pu apprendre que les principes de l'architecture gothique, aussi les appliqua-t-il pendant toute sa vie avec une rare ténacité et même une certaine rudesse, malgré l'apparition à Milan et dans quelques autres villes de Lombardie d'une architecture nouvelle, importée par des artistes étrangers, et immédiatement adoptée par beaucoup de ses confrères.

C'est ainsi qu'il construisit, en style gothique, les deux églises de l'*Incoronata* et de *San Nicolo* à Crémone, édifiées en 1460 d'après les ordres de François Sforza et de la duchesse Blanche-Marie.

Au mois d'avril 1457, le duc de Milan faisait élever sous la direction de l'architecte Florentin Antonio Averlino, dit Filarete, le grand hôpital de Milan. Dès le mois d'octobre, le chapitre des moines chargés du service de cet hôpital avait demandé que d'autres architectes fussent adjoints à Filarete; alors tout naturellement des rivalités surgirent. Filarete, croyant les écarter, offrit de travailler gratuitement, mais, malgré cette offre généreuse, l'hostilité que lui témoignaient les moines ne cessa pas et il se vit contraint d'abandonner l'hôpital et de retourner dans sa patrie. Guiniforte Solari, immédiatement appelé à le remplacer, était nommé le 22 novembre 1465 architecte du monument avec un traitement fixe.

La réputation de Guiniforte s'était accrue avec l'importance de ses occupations ; déjà en 1462, il avait été chargé par François Sforza de diriger les travaux de la Chartreuse de Pavie et c'est à lui que l'on doit la construction de la partie la plus importante de l'église ainsi que tout le grand cloître. En 1470, il donna, à la demande des moines, un dessin complet de la façade ; ce projet ayant été adopté par le prieur, on ordonna de procéder immédiatement à l'acquisition des marbres nécessaires à cette construction et l'on passa contrat

avec les sculpteurs Mantegazza et Amadeo pour exécuter les ornementations. Naturellement la façade projetée par Solari devait être d'architecture encore plus strictement gothique que l'intérieur du monument, si l'on en croit les contemporains, car le dessin en a été perdu. Cette architecture déplut-elle aux moines de la Chartreuse? D'autres causes, ce qui est plus probable, vinrent-elles entraver l'exécution de ce projet? Toujours est-il qu'en 1478, lorsque les sculpteurs présentèrent leurs bas-reliefs, les deux premières corniches de cette façade étaient à peine élevées et que, jusqu'à la mort de Guiniforte, les travaux de la Chartreuse subirent, sinon un arrêt complet, du moins un ralentissement très sensible.

C'est à Guiniforte Solari que s'adressa le comte Gaspar Vimercati pour construire une petite église et un cloître en l'honneur de la Sainte Vierge sous le vocable de Sainte-Marie-des-Grâces. Le vieux soldat, revenu de France où il avait guerroyé sous Louis XI, avait confié le service de cette église aux Frères de l'ordre de Saint-Dominique. La première pierre du monument fut posée en 1464; mais, peu après, la mort de Vimercati fit suspendre les travaux. Vimercati, avant de mourir, avait chaudement recommandé sa fondation au duc Galeas Marie qui, par dévotion, ou mieux par politique, car la Vierge de Sainte-Marie-des-Grâces était extrêmement vénérée par le peuple de Milan, fit reprendre les travaux, agrandit considérablement l'église et chargea Guiniforte Solari de ce travail. La faveur dont

jouissait Guiniforte auprès du duc le fit adjoindre à Bartolomeo Gadio pour surveiller et diriger la restauration de tous les châteaux forts et forteresses de l'État ; il dut même, dans la crainte d'une guerre prochaine, ajouter des défenses au château de Novare, construire un pont sur le Tanaro auprès d'Alexandrie et rendre le Castello de Milan absolument inexpugnable. Guiniforte était tellement occupé qu'il négligeait les travaux de la cathédrale de Milan ; les fabriciens réclamèrent au duc leur architecte, mais il leur fit répondre, par une lettre en date du 28 octobre 1478, qu'il ne pouvait se priver pour le moment de ses conseils et de son aide et qu'ils eussent à s'adresser à son fils Pier Antonio. Cette sorte d'injonction n'eut pas de suite ; le duc ayant été assassiné quelque temps après, il ne fut plus question de Pier Antonio et Guiniforte reprit ses fonctions comme architecte de la cathédrale.

En 1480, Guiniforte Solari fut encore chargé de construire l'église de *Santa-Maria-della-Rosa*, église gothique bien entendu puisqu'il ne pouvait en concevoir d'autres. Cette église a été détruite, mais il reste encore à Milan de nombreux édifices portant la marque du talent de Guiniforte Solari : on reconnaît son style à l'église de *San-Pietro-in-Gestate* construite entre les années 1460 et 1475 ; à *San-Cristoforo-al-Naviglio* ; à *San-Bernardino-alle-Monache* ; à *Sant' Eufemia* et à l'église *San-Satiro* commencée en 1476 et achevée par Bramante.

Ceco Simoneta lui avait fait reconstruire son habitation ; elle était située dans le voisinage du palais Brera et passa plus tard, transformée dans un mauvais style, à la famille Castelbarco. Enfin on doit encore à Guiniforte l'Oratoire de la Passion, élégante construction précédée d'un cloître, située auprès de la basilique de Saint-Ambroise et érigée de 1473 à 1477. Elle porte sur sa façade l'inscription : « *ad laudem magistri Guiniforte de Solario ingeniarii* ».

On peut lire dans une patente datée du 12 janvier 1481 que : « *senza di esso quasi nessun œdificio privato o publico si erigeva o si reparava* » (sans sa participation aucun édifice public ou privé n'avait été érigé ou réparé). Cet éloge était sans doute bien mérité. Guiniforte Solari mourut le 7 juillet 1481, à l'âge de cinquante-trois ans, laissant plusieurs enfants parmi lesquels un seul, Pier Antonio, devint architecte ; sa fille, ou une de ses filles, avait épousé le célèbre architecte sculpteur Antonio Amadeo.

PIER ANTONIO SOLARI

Architecte.

1450-1500?

Nous venons de voir qu'en 1476 le duc Galeas Marie recommandait déjà aux fabriciens de la cathédrale de

Milan de prendre pour architecte le fils de Guiniforte Solari. Ce jeune homme né vers 1450 pouvait avoir alors vingt-cinq ans. Aussitôt après la mort de son père il sollicite de nouveau la place. Le 7 janvier 1481, le jour même de la mort de Guiniforte, Bartolomeo Calco écrit, au nom du jeune duc Jean Galeas et de sa mère la duchesse Bonne, aux fabriciens de la cathédrale pour leur demander de donner à Pier Antonio la succession de son père, comme architecte en chef du monument. Malgré cette puissante recommandation, Pier Antonio ne put jamais obtenir ce poste, mais il continua les travaux de son père à l'Hôpital Majeur et en d'autres édifices appartenant au duc.

En 1489, Pier Antonio quitta Milan pour aller en Russie avec quelques autres artistes et porta jusqu'à la cour du Grand duc Ivan III la réputation du nom de Solari. Il construisit à Moscou la forteresse du Kremlin d'après les plans du Castello de Milan. Sur la tour principale il avait fait graver l'inscription : PETRVS ANTONIVS SOLARIVS MEDIOLANENSIS ANNO NATIV. DOM. MCCCCLXXXXI. JVNII. Il mourut avant l'achèvement des travaux laissant à un autre architecte milanais le soin de terminer la forteresse.

On connaît encore trois frères : Girolamo, Aurelio et Ludovico appartenant à l'ancienne famille des Solari originaire du pays de Campione, tous trois fils d'un Antonio né à Venise et mort à Ferrare en 1518. Ils

étaient sculpteurs et fondeurs en bronze; on leur doit le tabernacle du Dôme de Milan offert par le pape Pie IV. Aurelio né à Venise en 1501 mourut à Recanati en 1563; il fit en bronze et marbre le tabernacle de l'église métropolitaine de Fermo.

CRISTOFORO SOLARI DIT IL GOBBO

Sculpteur.

1450?-1523.

Cristoforo Solari était fils d'un certain Bartolo ou Bartolomeo Solari, parent fort éloigné de Guiniforte, car la famille Solari était nombreuse à cette époque à Milan. Pour le distinguer de beaucoup d'autres Solari, parmi lesquels il pouvait se trouver un autre Cristoforo, on donna à celui-ci le surnom de « IL GOBBO » (le bossu) non pas qu'il fût bossu lui-même, mais parce que son père était affligé de cette difformité. Dans une lettre adressée par Ludovic le More à Marchesino Stanga son ami, il est désigné sous le nom de *Cristoforo de Solaro detto il Gobbo*.

Cristoforo était né à Milan, mais on ignore la date de sa naissance. Il y fit son éducation artistique, on ne sait sous quel maître, il est cependant certain qu'il commença par faire de la peinture; un *Christ à la colonne* qui se trouve dans la sacristie de la cathédrale



Statue couchée de Ludovic le More par Cristoforo Solari « Il Gobbo »
Chartreuse de Pavie.

porte la signature CHRI. GOBI. MIL. OPVS. C'est une peinture du reste assez médiocre.

Cristoforo était surtout sculpteur; il travailla pendant quelque temps à Milan, puis il vint s'établir à Venise avec son frère Andrea. On sait qu'il avait exécuté une statue de saint Georges à cheval placée dans la sacristie de l'église *della Carita* et des fresques sur les murs de cette même église aujourd'hui malheureusement démolie. Il faut croire que Cristoforo avait laissé à Milan un bon souvenir de son talent, car, après la mort du dernier des frères Mantegazza, dans le courant de l'année 1495, il fut appelé à lui succéder en qualité de sculpteur ducal. Cette nomination faite par Ludovic le More lui fut notifiée à Venise. Il revint donc à Milan et fut immédiatement envoyé à la Chartreuse de Pavie. Il s'y distingua d'une façon remarquable en sculptant le beau bas-relief de la *Déposition de Croix* placé au-dessus de la porte de la sacristie nouvelle, et sut si bien s'attirer l'affection et l'admiration du duc de Milan qu'après la mort de Beatrix d'Este, c'est à lui que Ludovic voulut confier le soin d'exécuter le tombeau qui devait renfermer le corps de la duchesse et le sien « quand il plaira à Dieu de les réunir pour l'éternité ».

Cristoforo se mit immédiatement à l'œuvre. On a retrouvé aux archives de l'église de San-Fedele, aujourd'hui réunies aux archives d'État à Milan deux documents relatifs à ce mausolée ; ce sont deux pièces datées des 14 et 27 septembre 1497 dans lesquelles

Solari constate avoir reçu des moines de la Chartreuse de Pavie, dont le chantier était toujours abondamment pourvu, les marbres nécessaires à la construction du monument. Cristoforo commença immédiatement la statue de Beatrix ; celle de Ludovic, comme nous l'avons vu, ne fut exécutée que beaucoup plus tard. Mais toutes deux réunies aujourd'hui dans l'abside de la Chartreuse de Pavie font honneur au ciseau de Cristoforo Solari.

La chute de Ludovic le More et les événements qui en furent la conséquence avaient dispersé de tous côtés les artistes milanais. Cristoforo vint à Rome où l'attiraient les chefs-d'œuvre de la statuaire antique récemment découverts. Sa réputation d'habile sculpteur l'y avait précédé, si l'on en croit l'anecdote suivante rapportée par Vasari dans la « Vie de Michel-Ange Buonarotti », anecdote probablement véridique, car Vasari était à Rome à cette époque. Donc, l'auteur de la « Vie des Peintres » raconte que Michel-Ange, ayant sculpté une *Pieta* pour le cardinal de Rohan, l'avait exposée dans la basilique de Saint-Pierre, et que, voulant savoir ce que l'on disait de son œuvre, il s'était glissé incognito dans un groupe de jeunes milanais. L'un d'entre eux ayant demandé quel pouvait être l'auteur de cette remarquable statue, il lui fut répondu que c'était leur compatriote Cristoforo Solari il Gobbo. Ce qu'ayant entendu Michel-Ange, il revint pendant la nuit et grava son nom sur la ceinture de la Madone.

Cristoforo ne resta que peu de temps à Rome. Revenu à Milan au commencement de l'année 1501, il fut immédiatement appelé par les fabriciens du Dôme pour travailler aux sculptures de la cathédrale. Il accepta, mais à la condition d'être absolument libre et de ne dépendre en rien des architectes du monument qui avaient l'habitude d'imposer leur volonté aux sculpteurs.

C'est à cette même époque que l'on voit pour la première fois notre sculpteur exercer les fonctions d'architecte.

Bramante chargé de différentes constructions pour le compte des Sforza n'avait pas tardé à quitter Milan, après la captivité de son malheureux protecteur, laissant plusieurs travaux inachevés, entre autres la *canonica* et le cloître de Saint-Ambroise. On s'adressa à Cristoforo Solari pour terminer ces deux monuments; il s'en acquitta à son honneur; du reste il n'avait qu'à suivre les plans laissés par Bramante, ce qu'il fit fort sagement.

Il s'élevait alors de grandes discussions parmi les architectes et les conseillers de la fabrique de la cathédrale pour savoir si la coupole pourrait supporter le poids de la haute flèche de marbre dont on projetait de la surmonter. Cristoforo Solari prit une part active à ces controverses, fit preuve de beaucoup de savoir et de bon jugement, ce qui lui valut l'estime et la confiance des conseillers. Aussi quelques années plus



Statue couchée de Beatrix d'Este par Cristoforo Solari « Il Gobbo ».
Chartreuse de Pavie.

tard, après la mort de Dolcebuono et la mise à l'écart d'Amadeo, les deux principaux architectes de la cathédrale, c'est lui qui fut nommé, par un acte en date du 7 septembre 1519, architecte en chef du monument. Il occupa ce poste important jusqu'à sa mort.

Comme il avait mauvais caractère et qu'il était autoritaire, sa nomination fit bientôt taire toutes les critiques qui s'élevaient encore sur la façon dont les travaux étaient conduits.

De tous côtés on s'adressait à Solari pour lui demander des conseils ou pour le charger de diriger des travaux. C'est ainsi que les fabriciens de l'église de *Santa-Maria presso san-Celso,* le prièrent de leur donner le modèle du cloître qu'ils désiraient faire construire pour servir d'atrium à leur église. Les invasions et la peste empêchèrent ce projet d'être mis à exécution.

La réputation de Solari comme architecte s'était étendue au dehors. Le conseil de fabrique de la cathédrale de Côme ayant résolu d'agrandir l'église et voulant prendre sur ce projet l'avis de deux des principaux architectes de Milan, s'adressa à Cristoforo Solari et à Antonio Amadeo. Il s'agissait de démolir l'ancienne abside gothique, de construire dans un style plus moderne une nouvelle abside avec deux chapelles latérales formant transept et d'élever une coupole pour surmonter le monument. Deux propositions et deux modèles furent donc présentés; celui de Solari obtint la préférence. Il était

conçu avec une grande ampleur, dans le beau style d'architecture noble et ferme que Bramante avait inauguré à Côme lorsqu'il était venu y construire une porte et une des façades de la cathédrale. Solari ne pouvait s'inspirer de meilleurs exemples. Il donna tous les dessins, mais retenu à Rome par de nombreux ouvrages, il ne pouvait diriger lui-même la mise à exécution de son projet. Tommaso Rodari qui, depuis 1487 était architecte de la cathédrale, obtint d'être chargé de conduire les travaux, il s'y attacha avec le plus grand soin jusqu'à sa mort survenue en 1526.

On ne sait pas ce que devint Cristoforo Solari après avoir exercé les fonctions d'architecte en chef du Dôme de Milan. L'état de sa santé l'obligea-t-il à les résilier au moment où Bernardino Zenale, en 1522, fut nommé architecte du monument? En tous cas, on ignore l'époque de sa mort. On le voit encore assister, le 18 mars 1522, à un acte par lequel un certain Fabio Lampugnano constitue en dot à sa fille Daria une pièce de terre en vue de son mariage avec Paul Emile, fils de Cristoforo; mais au delà de cette date aucun document certain ne fait plus mention de son existence.

Aux œuvres de sculpture dont nous avons parlé, on peut ajouter, d'après Vasari, les statues d'Adam et d'Eve placées autrefois sur l'ancienne façade de la cathédrale de Milan; déposées dans un magasin pendant la construction de la nouvelle façade, elles ornent aujourd'hui le comble de la sacristie. Adam est une

œuvre parfaite, mais Eve est d'une qualité bien inférieure. Peut-être Cristoforo sculpta-t-il quelques autres statues perdues au milieu de l'immense population de marbre qui envahit de tous côtés la gigantesque cathédrale de Milan, on cite : un saint Sébastien, une sainte Hélène, une sainte Lucie, un Lazare, un Longin, etc., qui pourraient lui être attribués. Mais aucune de ces productions d'un ciseau trop hâtif n'ajouterait rien à sa gloire.

Cristoforo Solari, aussi bien comme sculpteur que comme architecte, fut un des artistes qui ont le plus glorieusement illustré l'époque du gouvernement des Sforza ; il tient une place importante dans l'histoire de la Renaissance des arts en Lombardie.

ANDREA SOLARI

Peintre.

1458 ?-1530.

Andrea Solari, que l'on a quelquefois, comme son frère, désigné sous le nom de « Il Gobbo », était peintre. Né à Milan, il fit sa première éducation artistique sous la haute direction de Léonard de Vinci. Il accompagna son frère Cristoforo à Venise en 1495 et peut-être avaient-ils avec eux un troisième frère ou un parent, car on voit à la galerie de peinture de Munich un tableau signé par un Antonio Solaro vénitien ; au reste,



PORTRAIT DE CHARLES D'AMBOISE
Seigneur de Chaumont, Grand maître de France, Lieutenant général du roi en Milanais.
Par Andrea Solari.
Musée du Louvre.

ce dernier n'a pas laissé d'autres traces. Andrea pendant son séjour à Venise exécuta un petit tableau d'autel pour l'église de Saint-Pierre martyr, à Murano, en s'efforçant d'imiter le brillant coloris que les peintres vénitiens avaient adopté.

Revenu avec son frère à Milan, Andrea Solari y retrouva Léonard de Vinci et acquit à son école cette pureté de forme, cette suavité d'expression, cette netteté de dessin, cette délicate juxtaposition des ombres et des lumières qui jointe à sa lumineuse couleur, font d'Andrea Solari, non pas l'émule de son maître, comme on l'a dit quelquefois, mais le meilleur peintre de l'école milanaise du commencement du XVI[e] siècle. Il peignit vers cette époque le grand triptyque représentant l'*Assomption de la Vierge portée par les Anges sous les yeux des apôtres,* mais il laissa l'œuvre inachevée; repris et terminé plus tard par Bernardino Campi, ce tableau forme le retable de l'autel de la nouvelle sacristie à la Chartreuse de Pavie.

Andrea suivit Cristoforo à Rome, après la captivité de Ludovic le More, et s'arrêta quelque temps en Toscane où il exécuta plusieurs tableaux. Rentré à Milan, Charles de Chaumont, neveu du cardinal d'Amboise et gouverneur du Milanais pour le roi de France, s'éprit du talent du jeune maître et lui demanda de faire son portrait pour l'envoyer à son oncle. C'est ce beau portrait que nous possédons au Louvre et que l'on a attribué tantôt au Pérugin, tantôt à Léonard de Vinci lui-même.

Le cardinal fut tellement satisfait de ce portrait qu'il demanda à son neveu de faire en sorte que le peintre puisse venir à Gaillon décorer le château qu'il venait de faire construire. La proposition fut acceptée par Andrea, et, le 6 août 1506, il se mettait en route accompagné d'un aide et muni de fonds remis d'avance. Arrivé à Gaillon, Andrea fut libéralement accueilli par le cardinal qui lui fit allouer des émoluments bien supérieurs à ceux des autres artistes étrangers appelés comme lui à décorer le château. Andrea resta deux années à Gaillon. Il y peignit, d'après un inventaire fait en 1550, plusieurs tableaux, entre autres une *Nativité* destinée a être placée sur l'autel de la chapelle, et des scènes religieuses sur les murailles. Ces belles peintures ont subi le sort du château de Gaillon détruit pendant la révolution en 1796[1].

Après avoir achevé ces travaux à Gaillon, Andrea séjourna pendant quelque temps à Paris. La galerie du Louvre possède plusieurs de ses œuvres : à côté du portrait du maréchal de Chaumont et d'un *Crucifiement* ou calvaire éclairé d'une fraîche lumière, on y voit la fameuse *Vierge au coussin vert*, le chef-d'œuvre du maître, peint pour un couvent de Cordeliers à Blois. Solari y atteint presque la perfection de Léonard par le type de sa Vierge d'une expression si juvénile et si suave et par la richesse et

1. De Ville. *Comptes et Dépenses de la construction du château de Gaillon.* Bibliothèque nationale de Paris.



LA VIERGE AU COUSSIN VERT
Par Andrea Solari.
Musée du Louvre.

l'harmonie du coloris. Il ne faut cependant pas chercher dans ce tableau l'expression d'une pensée religieuse, les élèves de Vinci avaient abandonné cette conception pour un idéal plus naturaliste. La Vierge est une délicieuse jeune mère allaitant son bel enfant. Sur la table de marbre qui supporte le coussin vert, on lit : ANDREAS DE SOLARIO. FA. La reine Marie de Médicis acheta le tableau qui passa dans la galerie du cardinal Mazarin, de là dans celle du prince de Carignan, enfin en 1784, il entrait au cabinet du roi à Versailles. Le Louvre possède encore : *La tête de Saint Jean Baptiste* reposant dans une coupe d'agathe placée sur une table de marbre : admirable peinture dont Solari reproduisit plusieurs fois le sujet; elle est signée comme la Vierge au coussin vert et porte la date de 1507. Andrea Solari laissait à Paris quelques autres tableaux; le duc de la Rochefoucauld-Liancourt possédait un *Christ* vanté par Felibien ; un *Saint Jean* qui a fait partie de la galerie Pourtalès, etc...

On ne sait pas exactement à quel moment Andrea revint en Italie, mais, en 1513, il était à Naples. Quand peignit-il le superbe tableau de la galerie Poldi-Pezzoli à Milan, représentant la *Sainte Vierge avec l'Enfant et Saint Joseph ?* on ne sait.

Il mourut probablement vers 1530, mais aucun acte authentique ne permet de fixer cette date.

ZANETTO BUGATO

Peintre.

1480-1525 ?

Zanetto Bugato est un peintre très peu connu, cependant il eut pour protecteur le duc François Sforza et après lui son fils Galeas Marie.

C'est Zanetto, que François Sforza charge peu de temps après avoir été proclamé duc de Milan de faire le portrait de sa fille Ippolyta, cette princesse lettrée, élève du Grec Lascaris, afin de le faire parvenir à la Cour de France en vue d'un mariage. Cette démarche n'eut d'ailleurs pas de suite, car Ippolyta épousait, en 1455, Alphonse d'Aragon, duc de Calabre, qui devint roi de Naples. C'est ce même artiste que le nouveau duc de Milan Galeas Marie, en 1467, envoie à la cour de Louis XI, pour peindre le portrait de la princesse Bonne de Savoie qu'on lui proposait d'épouser. Galeas Marie avait pris dans sa jeunesse des leçons de dessin avec le miniaturiste Binasco di Corte, il passait pour un amateur et un connaisseur en fait d'art, son choix tendrait donc à faire l'éloge du talent du peintre.

Zanetto apporta probablement à la Cour de France quelques tableaux. On trouve, en effet, mentionné dans les comptes du roi un paiement fait « à

Jehannet de Milan, peintre du duc de Milan, pour un tableau où sont tirés auprès du vif, le feu duc de Milan (François Sforza) et son fils le présent duc — 41 liv. 5 s.[1] »

Galeas Marie se montra tellement satisfait des services de son peintre qu'en 1473 il lui confiait un important travail. Le duc avait fait construire auprès du château de Vigevano une petite église sous le vocable de Sainte-Marie-des-Grâces. Zanetto Bugato, chargé de la décorer entièrement, avec l'aide de quelques élèves, y peignit pour le maître-autel un *Christ sortant du tombeau* sous le regard effrayé de ses gardiens ; dans un autre tableau, il représenta *la Madone et son divin Enfant* devant laquelle il plaça la duchesse Bonne agenouillée, accompagnée de son fils, le jeune Jean Galeas ; de chaque côté de l'autel, des anges sonnaient de la trompette. Sur la façade de l'église, on voyait la Vierge entourée d'anges au milieu de festons où brillaient les armoiries de France et de Milan. Tout ceci est rapporté dans un mémoire adressé par les moines de Vigevano le 15 novembre 1480 à la duchesse Bonne, tutrice de son fils, et conservé aux archives d'État à Milan ; ces peintures avaient été payées 1992 livres impériales. A la même époque dans l'église de Saint-Celse que le duc avait fait agrandir et embellir, Zanetto, auquel était réservé l'honneur

1. La Renaissance à la cour de France, par le comte de Laborde, p. 65.

de reproduire les traits de toute la famille ducale, peignit, agenouillés devant la Madone, le duc, la duchesse et leur fils, personnages qu'il avait déjà représentés dans un autre tableau accompagnés de leur chien préféré.

Zanetto survécut à son protecteur, car on trouve son nom sur une liste de créanciers du duc, presque tous artistes, entre lesquels devait être partagé le prix d'un terrain vendu par le trésorier ducal pour acquitter ses dettes.

Il est bien difficile aujourd'hui de se rendre compte du mérite de ce peintre si ce n'est par la faveur dont il jouissait auprès des ducs François et Galeas Marie Sforza. Sauf peut-être quelques peintures éparses chez des particuliers, toutes ont été détruites ou dispersées par les invasions étrangères ; mais, d'après les descriptions de Vigevano, on peut croire que Zanetto Bugato peignait suivant la manière de l'ancienne école, c'est-à-dire en détachant ses figures sur un fond d'or ou d'azur.

Zanetto fit les modèles en plomb des grands médaillons d'or commandés par le duc à son effigie et à celle de la duchesse.

VINCENZO FOPPA

Peintre.

1420 ?-1492.

Trois cités, Milan, Pavie et Brescia se disputaient



LA VIERGE ET DES SAINTS
Triptyque par Vincenzo Foppa.
Milan, Bibliothèque Ambroisienne.

l'honneur d'avoir vu naître Vincenzo Foppa, ce grand peintre qui peut passer pour le chef de la vieille école milanaise, mais d'après des documents récemment découverts, Brescia serait sa véritable patrie. Elève de Squarcione et condisciple de Mantegna, il vint à Milan enseigner l'anatomie et la perspective et il écrivit sur ces sujets un important traité. Par ses leçons, ses conseils et ses exemples, il imprima à la peinture milanaise, un certain caractère de force et de vigueur scientifique qu'elle était loin de posséder avant lui.

Le plus ancien tableau que l'on connaisse de Foppa a été peint en 1455; c'est un *Crucifiement* conservé à la galerie Carrara à Bergame ; il est signé VINCENTUS BRIXIENSIS. FECIT. 1455, ce qui ne laisse aucun doute sur le lieu d'origine du maître.

Foppa peignit des fresques dans l'église des Frères Umiliati, puis, au palais offert par François Sforza à Cosme de Médicis, il retraça en plusieurs tableaux *L'histoire de Trajan* et donna les portraits du duc de Milan et de la duchesse Blanche Marie ; sur la porte, il avait représenté assis le jeune Galeas Marie. Cette peinture, la seule qui ait été sauvée de la destruction, est aujourd'hui à Londres, dans la galerie Richard Wallace.

A l'Hôpital Majeur, Foppa peignit deux fresques représentant, l'une, le *Vœu fait par le duc et la duchesse de fonder un hôpital,* l'autre, la *Demande adressée au pape de remettre le service de l'hôpital à une confrérie religieuse* ; malheureusement ces peintures ont été

détruites. Foppa contribua à embellir le palais di Corte qu'habitait Sforza et peignit dans la salle des « Barons armés » plusieurs effigies des grands capitaines dont le duc se déclarait l'admirateur. En 1461, il devait être à Gênes, occupé à peindre la chapelle de la Confraternité de Saint-Jean-Baptiste. Il revint à Milan et collabora, entre les années 1462 et 1468 avec son élève Vincenzo Civerchio, aux peintures de la chapelle, que les frères Portinari avaient fait construire dans l'Eglise de San-Eustorgio. Pendant ce temps, Foppa était allé à Pavie, à la demande de dom Batista Maleta, abbé de Morimondo, peindre un grand tableau d'autel pour la chapelle de San-Bernardino-del-Carmine ; il mit à profit son séjour dans cette ville pour représenter, sur les murs du grand cloître de la Chartreuse, des figures de saints et de prophètes. Dans une chapelle dédiée à saint Jacques à l'église de Becaria, auprès de Pavie, il fit une suite de compositions ayant trait à la vie de Jésus. Il participa également à la décoration du château de Pavie avec Bonifacio Bembo, Giacomo Viscomara et Constantino da Vaprio. A la suite de ces travaux, Foppa revint à Milan, où vers 1472 l'intendant général Gadio le chargeait de toute la décoration de la chapelle et des salles du Castello, besogne importante pour laquelle il réclama le concours de trois confrères : Stefano degli Fidei, Cristoforo di Moretto et Battista de Montorfano.

En 1489, Foppa peignit à Savone, par ordre du cardi-



MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

Par Vincenzo Foppa.

Milan. Musée Brera.

nal Julien de la Rovère, pour les Frères de Sainte-Marie-del-Castello un grand tableau représentant le *Père Éternel dans une gloire*, environné d'anges et de saints; ce tableau est signé de son nom.

Foppa revint à Brescia où il fit de nombreux travaux notamment dans la salle de la bibliothèque des moines de Saint-Barnabé; aussi, en reconnaissance, la ville lui octroya le brevet de citoyen; il y mourut en 1492 et fut inhumé dans le cloître du couvent qu'il avait décoré de ses peintures; on lit sur son tombeau l'épitaphe: EXCELLENTIS E EXIMII PICTORIS VINCENTII DE FOPPIS 1492.

Le musée Brera, à Milan, conserve une belle fresque de Foppa, représentant un *saint Sébastien percé de flèches par des archers*. On retrouve dans ce tableau la rudesse de style de Mantegna jointe à une belle coloration.

Comment se fait-il qu'un tableau de Foppa, du moins les experts l'ont déclaré tel, soit parvenu en France et ait fait partie d'une collection particulière? Le tableau représente: *Le Christ aux liens*, et vient d'être adjugé en vente publique au prix de 4000 francs, le 10 mai 1908.

BEVILACQUA GIOVANNI AMBROGIO

Peintre.

La seule indication que l'on possède permettant de

se faire une idée du talent de Bevilacqua et de l'époque à laquelle il l'exerçait, c'est qu'il fut rangé par François Sforza au nombre des meilleurs peintres de son temps et qu'il fut employé à la décoration de son palais. On peut lui attribuer, d'après Albuzzio, une grande fresque peinte sur la façade du Bureau de Bienfaisance annexé à l'église de Santa-Maria-della-Scala à Milan ; elle représentait divers citoyens distribuant des vivres et des vêtements aux pauvres, elle était datée de 1486. On trouve le nom de Bevilacqua sur les registres de la cathédrale de Milan, ce qui indique qu'il dut décorer de peintures quelque partie du vaste édifice.

Au musée Brera, on conserve de Bevilacqua un panneau représentant la *Sainte Vierge avec son divin Enfant accompagnée de saint Pierre Martyr et du roi David,* il est signé : IO AMBROSIUS DE BEVILAQVIS DICTVS LIBERALIS PINXIT 1502. Bien que assez détériorée, cette peinture nous fait savoir que Bevilacqua appartenait encore à l'école des anciens maîtres lombards, la coloration en est forte et rude, le dessin sec. Peut-être Bevilacqua avait-il travaillé à la Chartreuse de Pavie ; mais il serait téméraire de l'affirmer en l'absence de toute donnée précise. On peut lui attribuer avec plus de certitude un tableau d'autel placé dans l'église de Saint-Étienne, où le peintre avait représenté *saint Ambroise, saint Gervais et saint Protais,* tous trois patrons de la ville de Milan, tableau devant lequel le jeune Lampugnano aurait été prier avant l'assassinat du duc Galeas Marie.

VINCENZO CIVERCHIO

Peintre.

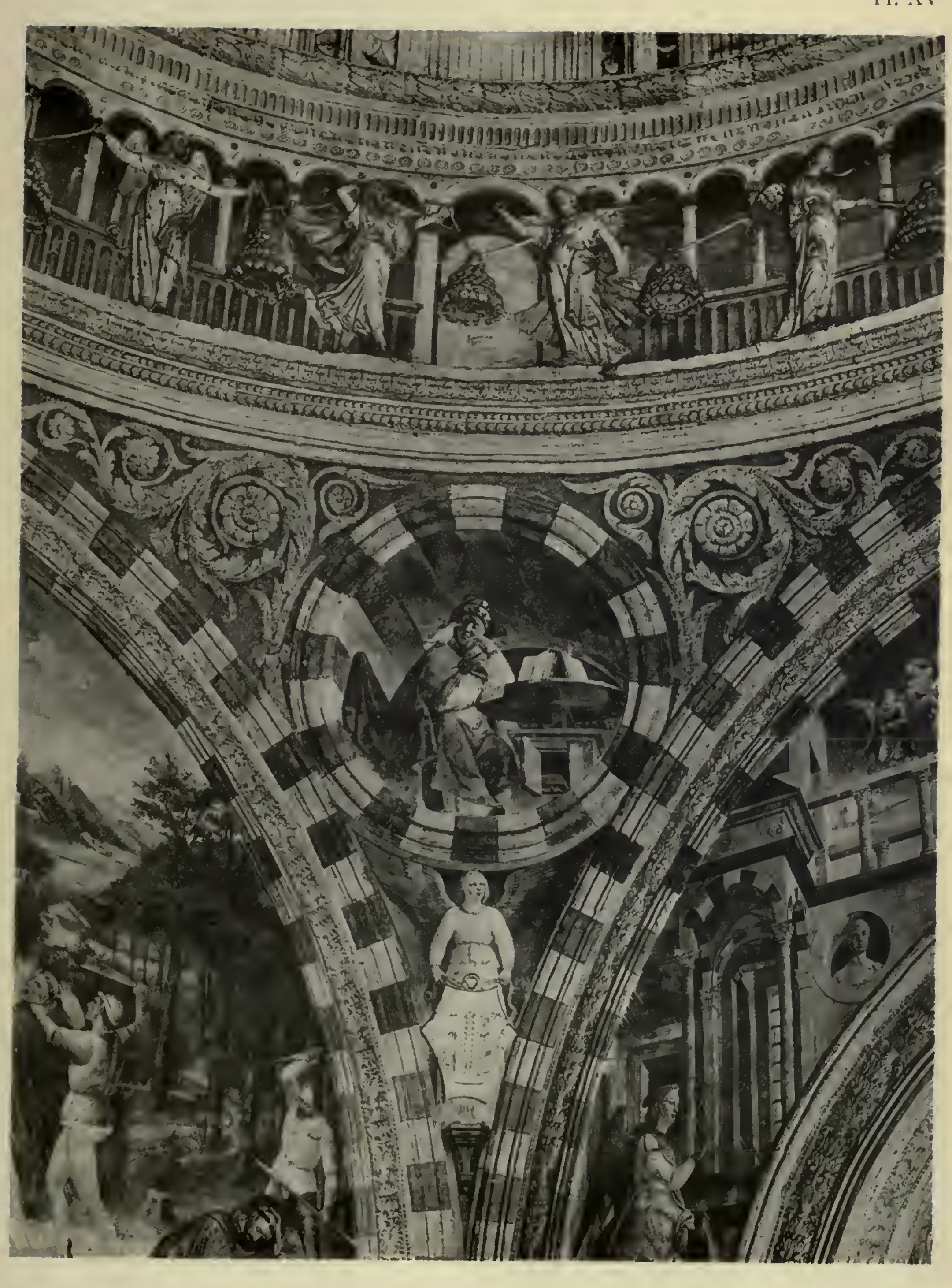
?-1540.

Vincenzo Civerchio est un artiste peu connu mais qui n'en a pas moins laissé une trace importante en Lombardie à la fin du xve siècle et pendant la première moitié du xvie; il faut donc le classer en bonne place parmi les peintres qui ont illustré cette époque. Il serait né à Crema suivant l'Anonyme de Morelli et aurait été surnommé *Il Fornaro* parce qu'il y avait un four public dans la maison de son père. Du reste, un panneau peint pour l'église Saint-Barnabé à Brescia est signé : VIN. CIV. DE CREMA. 1495. Ce tableau représente le *Christ au tombeau*.

Il vint de bonne heure à Milan faire son éducation artistique sous la direction de Foppa. On le trouve déjà parmi les peintres occupés à décorer le palais de François Sforza et l'on connaît de lui des œuvres datées de 1539 et 1540. Cette extrême longévité lui a permis de produire de nombreuses peintures qui, en son temps, lui ont valu une grande célébrité.

Le tableau situé au-dessus du troisième autel à gauche dans l'église de Saint-Pierre-in-Gessate doit dater de sa jeunesse ; son nom était inscrit parmi les

ornements dorés du vêtement de la Madone. En 1462, le florentin Pigello Portinari et son frère Azareto avaient fait reconstruire à leurs frais le maître autel et la sacristie de cette même église, et à la suite de ces travaux Mariotto Obiano avait fait restaurer le monument tout entier. Vers 1465 Civerchio fut chargé de peindre le tableau d'autel; il y représenta *la Madone accompagnée de saint Roch et de saint Sébastien* et, de chaque côté, plaça Mariotto Obiano et sa veuve Antonia Michelli agenouillés en adoration. A cette époque Pigello Portinari faisait édifier, par son compatriote l'architecte Michelozzo Michelozzi, une grande chapelle attenante à l'église de San-Eustorgio qui était alors située en dehors des murs de la ville. Portinari fit transporter dans la nouvelle chapelle la châsse en marbre de saint Pierre martyr et chargea Civerchio, et non pas Foppa comme on l'a souvent écrit, d'en décorer la voûte et les murailles. Il est certain cependant que pour mener à bien une œuvre aussi considérable, Civerchio réclama la collaboration de son maître. A eux deux ils peignirent ces belles scènes de la vie de saint Pierre que Lamazzo a tant louées dans son traité de la peinture, scènes disparues depuis longtemps sous de nombreuses couches de badigeon mais heureusement retrouvées et restaurées; les voûtes ornées des figures des quatre Docteurs de la loi sont encore là avec leur brillant coloris pour témoigner du talent des artistes. Ce beau travail fut peut-être le dernier qu'exé-



ÉGLISE DE S. EUSTORGIO

Chapelle Portinari.

Fresques de Civerchio et Foppa.

cuta Civerchio à Milan. Il retourna à Crema sa patrie et s'y fixa pendant un temps assez long puisqu'on a retrouvé dans une maison de la ville une suite de fresques tirées de la fable de Psyché que l'on sait être authentiquement de lui.

Brescia venait de perdre Vincenzo Foppa qui avait fondé dans cette ville une école où il professait la peinture ; Civerchio fut appelé à le remplacer et, de suite, on lui demanda de peindre la chapelle majeure de la cathédrale ; il y travailla pendant quatre années consécutives jusqu'en 1497. Ces belles fresques ont malheureusement été détruites. On trouve encore dans l'église de Saint-Alexandre une *Pieta* signée VINCENTIVS CREMENSIS et entre les branches d'un compas ouvert la date 1504. Les Brescians, en reconnaissance de toutes ces belles œuvres donnèrent à Civerchio le titre de citoyen de leur ville.

Civerchio revint à Crema et comme la ville faisait alors partie des états de Venise, il peignit pour la salle du conseil un tableau représentant *saint Marc entre la Justice et la Tempérance* ; mais Crema étant peu après tombée au pouvoir des Français en 1509, le tableau fut envoyé en France par Bernard Rigaud, gouverneur de la ville, et remplacé par un grand écusson royal aux armes de Louis XII.

En 1515, Civerchio peignait encore un tableau d'autel pour la cathédrale de Crema. Dix ans plus tard, on le retrouve à Brescia où il signe, pour un autel de l'église

du Palazzuolo, un triptyque VINCENTIUS CIVERCHIVS DE CREMA MDXXV. Tantôt à Crema, tantôt à Brescia, il travaille toujours : en 1526, il décore la grande salle de la maison commune de Crema ; en 1531, il donne à Brescia deux tableaux pour l'église de Saint-Sébastien. Son activité, pareille à celle du Titien, se prolongea jusqu'aux dernières limites de la vieillesse ; on connaît un *Baptême du Christ* daté de 1539, et même une fresque au palais Zurla porte encore le millésime 1540.

Pendant sa longue existence Civerchio avait changé plusieurs fois de manière de peindre. Ses premières œuvres, remarquables par une véritable science de composition, dénotent une certaine sécheresse, de la lourdeur dans le coloris et se rapprochent de la peinture de Foppa son premier maître. Tandis que plus tard, c'est au Pérugin qu'on pourra le comparer.

Peut-être Civerchio a-t-il fait quelques travaux d'architecture? Charles Blanc en parlant de lui dans son *Histoire des peintres* pense que le compas qui accompagne sa signature dans le tableau de l'église de Saint-Alexandre à Brescia pourrait le faire croire. Mais sans autre renseignement il faut laisser à Vincenzo Civerchio le seul mérite d'avoir été un des meilleurs peintres de l'ancienne école lombarde.

BONIFACIO BEMBO

Peintre.

1435?-1500.

Bonifacio Bembo était né à Crémone, il y vécut longtemps et se maria avec la fille d'un *maestro* de la ville. Crémone, cette ville qui avait constitué la dot de Blanche-Marie Visconti lorsqu'elle épousa François Sforza, bénéficiait toujours de la protection de la duchesse de Milan; ses citoyens et ses artistes étaient assurés de trouver auprès d'elle un accueil favorable. C'est ainsi que Bembo fut dès les premiers temps du règne des Sforza occupé aux peintures du palais *di Corte* qu'habitait alors le nouveau duc. Ceci est attesté par une lettre datée de 1455, dans laquelle François Sforza ordonne de faire un paiement au peintre pour travaux exécutés par lui. Bembo est également occupé un peu plus tard aux décorations de l'Hôpital Majeur.

Peu après la mort du duc, en 1468, Bembo dut revenir à Crémone sur l'ordre de la duchesse Blanche-Marie travailler à la chapelle de l'église des Augustins. Une ordonnance, conservée aux archives d'Etat à Milan, datée de Pavie octobre 1469, signée de Galeas Marie Sforza, enjoint à Nicolo Trecco de Crémone de faire payer à maître Bonifacio Bembo 2010 livres pour solder

le reliquat de son compte relatif aux peintures de l'autel de saint Grisanto exécutées dans l'église de Saint-Augustin de Crémone, peintures commencées en 1464. Dans un autre tableau d'autel, Bembo avait représenté, en souvenir de leur mariage, le duc François et la duchesse Blanche-Marie agenouillés en face l'un de l'autre en position d'adorateurs. Ce tableau, transporté à Brescia dans le palais Averoldi, est encore assez bien conservé. Bembo travaillait également à la cathédrale de Crémone, et au monastère de la Colomba fondé par la duchesse. Mais le plus ancien tableau que l'on connaisse de lui se voit dans la chapelle du château de Torrechiara dans le Parmesan, il porte la date 1462.

Le nouveau duc de Milan Galeas Marie Sforza avait pris Bembo à son service, ou du moins, Bartolomeo Gadio, le grand ordonnateur, l'homme de toutes les confiances avait recommandé au duc son compatriote. Envoyé à Pavie pour préparer le château en vue de l'arrivée de la princesse Bonne de Savoie que Galeas Marie devait épouser, Gadio emmène avec lui Bembo et le charge d'exécuter toutes les peintures et décorations nécessaires, puis il l'envoie faire le même travail au château de Monza que le duc se proposait d'habiter avec sa jeune épouse. Il faut croire que des rapports personnels fort courtois s'étaient établis entre le duc de Milan et son peintre, car aux archives d'État on possède une lettre par laquelle Bembo indique au duc

qu'il a terminé dans le temps fixé les travaux qui lui avaient été confiés, le remercie de l'argent reçu et se met de nouveau à ses ordres pour tout ce que Galeas Marie voudraït bien lui commander de faire.

Le duc de Milan formait en ce moment de grands projets pour la décoration du Castello dont il voulait faire sa principale résidence. Il en établit le programme avec Gadio et convoqua plusieurs artistes pour concourir à son exécution et lui soumettre des propositions ; celles de Bembo, les plus complètes et les plus importantes furent préférées, rien ne semblait trop magnifique au somptueux Galeas Marie pour orner sa demeure. Bembo indiquait tous les emplacements qu'il voulait peindre et énumérait tous les sujets qu'il désirait traiter : dans une des salles, le duc de Milan devait être représenté au milieu des ambassadeurs des états confédérés, ayant à ses pieds Cecco Simoneta lui rendant compte des affaires. Dans la grande chambre de la Tour, Bembo devait peindre le duc entouré de ses courtisans, son échanson Gèrome Beccaria lui versant à boire. Dans une autre grande salle, on devait peindre une chasse. Pietro Binago le fauconnier se trouverait d'un côté du tableau tandis que de l'autre le veneur Carlo de Crémone serait représenté servant un cerf. L'appartement de la duchesse devait rappeler l'histoire de son mariage : La demande faite par Tristan Sforza à la cour de France ; — Le départ de la fiancée ; — Son arrivée à Gênes et à Pavie ; — Sa première rencontre avec le duc de

Milan ; — La réception solennelle devant la cathédrale. Tels étaient les principaux sujets à traiter ; en outre, la chapelle devait être entièrement décorée. La dépense totale était prévue à 7 880 ducats ou 31 520 livres impériales ce qui correspond à 600 000 livres italiennes. Ce projet grandiose, trop vaste dans son ensemble, fut néanmoins exécuté en partie par Bonifacio Bembo avec la collaboration de Costantino da Vaprio. En 1471, une lettre adressée par Bembo à Cecco Simoneta nous fait savoir qu'il était à cette époque à Milan occupé à peindre les portraits du duc et de la duchesse.

Rio pense que Bembo mourut en 1496; Charles Blanc plus affirmatif fixe la date de sa mort à l'année 1500.

La peinture de Bembo se rapprochait de celle de Mantegna par la fermeté du dessin et l'intensité de la couleur, mais on y notait une délicatesse et une liberté que l'on supposait avoir été acquise auprès des maîtres ombriens Gentile da Fabriano, Vittore Pisano ou Piero della Francesca. Il est impossible toutefois de se faire de son genre de talent une opinion bien exacte, toutes les peintures de Bembo ayant disparu sauf les rares exceptions que nous avons indiquées.

Bonifacio Bembo laissa un fils, nommé Giovanni Francesco, peintre comme son père mais peintre fort médiocre ; on trouve quelques tableaux de lui à Crémone.

Cristoforo Morelli, également de Crémone, avait été le collaborateur de Bembo à la cathédrale de cette ville.

Il ne reste de lui qu'une seule fresque représentant *Jésus-Christ devant ses juges*. Il fut un des premiers à supprimer dans ses tableaux les ornements d'or, chers aux vieux peintres. Réformateur de l'ancienne école lombarde, il prépara l'avènement de Léonard de Vinci.

CONSTANTINO ZENONE DA VAPRIO

Peintre.

Issu d'une famille de peintres, Constantino était fils d'un certain maestro Giovanni Zenone dit da Vaprio. On ignore la date de sa naissance, mais il est à croire que lorsqu'il fut appelé à la cour de François Sforza il avait déjà donné quelques preuves de son talent. Lamazzo, dans son *Histoire de la peinture en Milanais*, le seul auteur auquel nous puissions avoir recours en ce qui concerne les peintres de l'ancienne école lombarde, loue ses efforts pour abandonner l'antique manière sèche des peintres ses prédécesseurs. Collaborateur de Bonifacio Bembo, il travailla d'abord à la décoration de la salle des « Barons armés » au palais *di Corte*.

Sous le règne de Galeas-Marie Sforza, on le trouve donnant reçu au trésorier ducal Orfeo da Ricano, en date du mois d'août 1467, d'une somme de 400 livres impériales pour travaux exécutés par lui. D'autres tra-

vaux ordonnés par le duc ou par la duchesse sa mère, mais qu'il est impossible d'indiquer, travaux très importants si l'on en juge par le chiffre de la dépense, sont soldés sur son reçu cette même année 1467, pour la somme de 4 075 livres impériales. L'année suivante 1468, Bartolomeo Gadio ayant confié à Bonifacio Bembo la décoration du château de Pavie que le duc Galeas Marie devait occuper après son mariage, et ce travail devant être terminé dans un bref délai, Bembo s'adjoignit plusieurs collaborateurs entre autres Constantino Zenone. Trois ou quatre salles lui furent allouées mais on ignore quels avaient été les sujets traités. De même que les peintures de Bembo, celles de Zenone n'ont pas résisté aux sièges et aux occupations militaires si fréquentes dont a souffert le vieux château de Pavie ; elles ont toutes disparu.

Il est certain que Constantino Zenone continua à peindre pour le compte du duc de Milan puisqu'on le voit participer en 1477 avec d'autres artistes à un paiement fait par la trésorerie ducale; mais c'est tout ce que l'on sait.

Il est donc impossible de se faire une idée juste du talent de cet artiste; nous ne pouvons que constater l'importance de ses œuvres d'après les commandes faites pour François Sforza et son fils Galeas Marie ce qui permet de classer Constantino Zenone parmi les peintres en renom de cette époque.

La famille Zenone da Vaprio a donné plusieurs pein-

tres. Giovanni, le père de Constantino, avait exécuté en 1450 une *Madone* au Castello de Milan. Deux autres membres de la famille étaient également peintres, l'un s'appelait Cristoforo et l'autre Agostino ; on trouve dans l'église de Saint-Michel à Pavie, ainsi qu'à l'oratoire de Saint-Jean, des fresques d'Agostino datées de 1486 ; dans l'église de San-Primo il en existe une signée : AGOSTINVS DE VAPRIO PIXIT SETEMBRIS 1496.

GIACOMINO VINCOMALA

Peintre.

Voici encore un de ces artistes de l'ancienne école lombarde dont nous n'avons que peu de chose à dire. On sait que, d'après l'ordre du duc Galeas Marie, il peignait en 1473 avec son confrère Bembo, une chapelle de la Vierge à Caravaggio aux environs de Crémone. Ce vieux sanctuaire de Caravaggio, très vénéré à cette époque, a été démoli à la fin du XVIe siècle et reconstruit sur de nouveaux plans par Pellegrino Pellegrini, l'architecte de la cathédrale de Milan. Vincomala fut encore employé à décorer le palais qu'habitait Lucia Mariana, la maîtresse du duc.

En 1473, Giacomino Vincomala est appelé à estimer, avec le peintre Gottardo Scotto, des peintures que Galeas-

Marie avait fait exécuter par Zanetto Bugato dans l'église de Sainte-Marie-des-Grâces à Vigevano. En 1476, il se fixe à Pavie et travaille dans la chapelle du château et à l'église Saint-Jacques auprès de la ville. Et c'est là tout ce qu'on peut recueillir sur l'existence et les travaux de Vincomala.



Fragment d'un bas-relief par les frères Mantegazza.
Collection de M. Gustave Dreyfus.

LES MANTEGAZZA

CRISTOFORO ET ANTONIO

Sculpteurs.

?-1482 et 1495.

Un orfèvre de Milan nommé Antonio Mantegazza avait quatre fils qui travaillaient avec lui lorsque deux d'entre eux abandonnèrent vers 1460 la boutique paternelle pour devenir sculpteurs. Les chantiers de la Chartreuse de Pavie étaient alors en pleine activité ; il y furent accueillis et on les employa d'abord comme tailleurs de pierres, *lapicida*, à sculpter des chapiteaux et autres menus objets. Mais ils ne tardent pas à se distinguer et bientôt entreprennent leur premier ouvrage de statuaire ; c'est le beau bas-relief en marbre qui orne la salle capitulaire, remarquable par la profusion des dorures qui l'accompagnent ; il représente l'*Adoration des Mages*. On y reconnaît le duc Philippe Marie Visconti à cheval, suivi de son père Jean Galeas. Cette scène est encadrée par une délicate architecture couverte d'ornements variés très finement exécutés. On peut approximativement faire remonter l'exécution de ce bas-relief à l'année

1465. En même temps Cristoforo Mantegazza modelait, en collaboration avec Rinaldo de Stauris, les ornements en terre cuite qui couvrent les arcades et les entablements du petit cloître. On n'est pas exactement fixé sur les travaux faits par les deux frères Mantegazza pendant les années qui suivent; mais il est certain que vers la fin de 1472 le prieur Filippo da Rancate leur était redevable de la somme de 800 livres impériales et que pour s'acquitter il leur donna une maison à Milan. Peu après, par un engagement signé le 7 octobre 1473, il leur allouait tous les ouvrages de sculpture à faire sur la façade de l'église. On peut sans crainte d'erreur dire que les frères Mantegazza furent les deux premiers véritables sculpteurs employés à la Chartreuse de Pavie. Cependant leur tempérament artistique et surtout les traditions de leur ancienne profession d'orfèvre les portait à développer une décoration sculpturale trop abondante, pleine de finesse peut-être et de détails intéressants, mais d'une richesse exagérée.

La façade de la Chartreuse, dont Guiniforte Solari l'architecte avait donné le plan, comportait de très nombreux ornements, scènes en bas-relief, statues, bustes, médaillons, chapiteaux, vases, candélabres, etc. C'était un travail considérable; aussi, un autre sculpteur nommé Amadeo, alors occupé à terminer la chapelle Colleone à Bergame, obtint-il du prieur, à la recommandation du duc Galeas Marie, de se faire céder par les frères Mantegazza la moitié des travaux

qui leur avaient été commandés. Toutefois, malgré cette adjonction d'un collaborateur, les travaux avançaient bien lentement et les artistes avaient tout le temps de s'occuper d'autre chose.

C'est ainsi qu'à cette époque le duc de Milan, par l'entremise de Bartolomeo Gadio chargea les frères Mantegazza de faire la statue équestre de son père. Après quelques jours de réflexions, ils acceptèrent et fixèrent le prix de leur travail à 18 000 livres impériales plus un cheval pour leur servir de modèle. Le duc voulait faire construire en l'honneur du fondateur de sa maison souveraine un grand monument au-dessus duquel serait placée l'illustre condottière à cheval. Sans compter les tombeaux des Scaliger à Vérone, les Mantegazza pouvaient s'inspirer d'œuvres plus modernes telles que les statues de Colleone à Venise, de Gattamelata à Padoue. Quel fut le projet présenté au duc par les Mantegazza et accepté par lui? On ne sait. L'assassinat de Galeas Marie vint brusquement en arrêter l'exécution.

Les frères Mantegazza travaillaient encore à la Chartreuse de Pavie avec Amadeo en 1478, car à la date du 8 octobre, ils font au nouveau prieur Lorenzo da Rapalta une demande de paiement pour certains travaux variés parmi lesquels on remarque la belle *Pieta* placée sur l'autel de la salle capitulaire, la jolie porte du Lavabo des moines, avec son élégante architecture, et la porte d'entrée du petit cloître.

Cristoforo Mantegazza mourut à Milan le 7 février

1482, un an après l'architecte Guiniforte Solari qui avait donné le plan de la façade de la Chartreuse. Il ne put donc vraisemblablement contribuer à son exécution. Il laissait à son frère Antonio, aidé de son élève Alberto Maffiolo, le soin de s'occuper des sculptures de l'église. Antonio donna, en effet, en 1487, le beau bas-relief qui surmonte le lavabo des moines. Antonio Mantegazza sculpta encore quelques bas-reliefs pour la façade de l'église de Saint-Satire à Milan et vécut jusqu'en 1495, laissant un fils assez médiocre sculpteur et du reste fort peu connu.

La collection de M. Gustave Dreyfus à Paris comprend un fragment de sculpture en marbre que tout permet d'attribuer aux frères Mantegazza. Il représente deux anges accotant une couronne; l'un des anges s'appuie sur un écu aux armes de Galeas Marie Sforza (les fleurs de lis de France unis à la guivre des Visconti). M. Dreyfus nous a gracieusement autorisé à reproduire ici cette belle sculpture.

MICHELOZZO MICHELOZZI

Architecte Florentin.

1391-1472.

L'ami et le compagnon d'exil de Cosme de Médicis l'ancien, celui que l'on avait surnommé le « Père de la



EGLISE DE S. EUSTORGIO
Chapelle Portinari, par Michelozzo Michelozzi, architecte.
Tombeau de saint Pierre, martyr, par Giov. di Balduccio de Pise.

Patrie », Michelozzo-Michelozzi, l'élève du sculpteur Donatello et de Brunellesco l'architecte du palais Médicis, du couvent de Saint-Marc et de tant d'autres constructions à Florence, avait été envoyé à Milan en 1456 par Cosme pour agrandir et transformer un ancien palais qui venait de lui être généreusement donné par François Sforza afin d'y installer sa maison de banque et d'en faire une habitation digne de lui pendant ses fréquents séjours à Milan. C'était une façon de reconnaître les services de tous genres que le chef de la République Florentine n'avait cessé de rendre au nouveau duc de Milan.

Ce palais n'avait, paraît-il, que quatre-vingts brasses de façade, Michelozzo en ajouta trois de plus et, au milieu, construisit une porte monumentale, puis confia les décorations intérieures au peintre Vincenzo Foppa. Le palais Médicis de Milan était situé dans la rue de Bossi. Après avoir passé entre les mains de nombreux propriétaires, il est parvenu jusqu'à nous fortement mutilé, il est vrai, car il n'en reste que la cour entourée d'arcades retombant sur des piliers. Filarete, dans le vingt-cinquième livre de son *Trattato di Architettura* en a donné la description avec un dessin de la façade qui, du reste, n'avait rien de très remarquable. Quant à la grande porte de marbre, soigneusement démolie, transportée d'abord au musée Brera, elle fait aujourd'hui partie de la collection des anciennes sculptures milanaises réunie au Castello. Le modèle ou le dessin de

cette porte a bien été donné par Michelozzo, la composition en est agréable et digne du maître, mais en son absence, l'exécution a dû beaucoup s'écarter de ce qu'il avait prévu : deux pilastres cannelés encadrent l'arcade de la porte et sont accotés un peu en arrière-plan par des montants décorés de lourdes statues de soldats armés à la romaine et de femmes drapées tenant des lances, dont l'une porte les armoiries des Médicis avec la devise bizarre « Semper droit regardez-moi ». Dans la frise de l'entablement deux génies ailés supportent l'écusson des Sforza ; un chien assis et une main d'homme étendue représentent, de chaque côté, des emblèmes adoptés par François Sforza. Dans les écoinçons de l'arcade, les médaillons du duc de Milan et de la duchesse Blanche Marie sont habilement traités. Il y a dans cette décoration une véritable surabondance d'ornements, mais au milieu de toutes ces sculptures on peut distinguer certaines différences d'exécution qui dénotent la main de plusieurs artistes.

Quant aux peintures qui ornaient le palais, il n'en reste plus que de rares vestiges. On sait par Vasari que Foppa avait peint dans une loggia certains faits de la vie de Trajan et que dans les salles on voyait les portraits de François Sforza, de Blanche Marie Visconti, ceux de leurs enfants et de beaucoup de seigneurs et d'hommes célèbres ; les médaillons de huit empereurs romains, auxquels Michelozzo ajouta celui de Cosme de Médicis fait de sa propre main, ornaient également les

pièces de cette demeure où l'on trouvait partout l'écusson des Médicis accompagné du dragon des Sforza; tout cela a disparu.

Pigello Portinari, de noble famille florentine, l'homme de confiance et le représentant à Milan de la banque des Médicis avait un frère nommé Azaretto, comme lui fixé à Milan. Ils résolurent de profiter de la présence de l'habile architecte, leur compatriote, pour faire élever à côté de l'église de San-Eustorgio une magnifique chapelle destinée à recevoir le tombeau de saint Pierre martyr sculpté en 1339 par Giovanni di Balduccio de Pise. Michelozzo construisit un édifice attenant à la vieille église fondée au IVe siècle et transformée en 1278.

La chapelle des Portinari, élevée sur plan carré, se compose de quatre grands arcs avec pendentifs supportant une coupole; sur une des faces, un chœur, sorte de diminutif de la chapelle également recouvert par une coupole portée sur des arcs, fait saillie à l'extérieur. Cette noble et simple architecture était un souvenir de la sacristie de l'église de San-Lorenzo et de la chapelle des Pazzi construites par Brunelleschi à Florence d'après les principes nouveaux de la belle renaissance romaine. Son exemple fut suivi par bon nombre d'architectes lombards ; aussi Brunelleschi peut-il partager avec Bramante la gloire d'avoir introduit le style classique en Lombardie.

Les peintures de Civerchio et de Foppa couvraient les murailles de la chapelle Portinari, et rappelaient

des scènes de la vie de saint Pierre, et les Pères de l'Église étaient représentés dans les pendentifs.

On attribue avec toute vraisemblance à Michelozzo, redevenu sculpteur pour la circonstance, la charmante frise qui, à l'intérieur de la chapelle, supporte la coupole : c'est une ronde d'anges aux longs vêtements flottants groupés deux à deux pour soutenir des cloches. Ces figures d'une délicatesse exquise, posées dans des attitudes gracieuses infiniment variées, dénotent un style absolument florentin.

Michelozzo Michelozzi quitta Milan en 1459 rappelé dans sa patrie par Pierre de Médicis le fils et le successeur de son protecteur et ami.

ANTONIO AVERLINO

SURNOMMÉ

FILARETE

1410-1472.

Né à Florence, Antonio Averlino eut pour maître l'architecte Brunelleschi et le sculpteur Lorenzo Ghiberti, et travailla de bonne heure sous la direction de ces deux grands artistes, mais c'est à Milan qu'il conquit la célébrité.

Eugène IV, élu pape en 1431, ayant entendu parler

avec admiration des superbes portes de bronze faites par Ghiberti pour le baptistère de Saint-Jean à Florence, voulut, lui aussi, faire placer à la basilique de Saint-Pierre des portes en bronze sculpté pour remplacer les anciennes. Il s'adressa à deux artistes florentins, Antonio Averlino l'élève de Ghiberti et Simone, qui n'était pas frère de Donatello comme le dit Vasari, mais qui, d'après les recherches récentes de Milanesi, se nommait Simone di Giovanni Chini orfèvre florentin, né en 1407 et établi à Rome depuis 1427. Vasari prétend qu'Antonio Averlino était très jeune *giovanissimo* à cette époque; en admettant qu'il eut une vingtaine d'années cela ferait remonter sa naissance vers 1410 ou 1412.

Pendant douze ans les deux florentins travaillèrent à ces portes. Ils n'ont pas fait un chef-d'œuvre, tant s'en faut; les grandes figures du Sauveur, de la Vierge, de saint Pierre et de saint Paul manquent de noblesse et de caractère, et les détails d'ornementation ne rachètent pas cette faiblesse. Ces grandes portes par leurs dimensions, et surtout par la place qu'elles occupent n'en ont pas moins été très remarquées. En même temps les deux sculpteurs élevaient dans l'intérieur de la basilique plusieurs tombeaux de papes et de cardinaux; mais Vasari nous informe que ces tombeaux furent supprimés par suite des modifications survenues aux constructions de l'édifice.

On suppose qu'Antonio Averlino vint à Milan vers

1446, appelé par le duc Philippe Marie Visconti, et qu'il fut chargé d'élever un arc triomphal dans la ville de Crémone. Or, la ville de Crémone ayant été donnée en dot à Blanche Marie Visconti à l'occasion de son mariage avec François Sforza, c'est à célébrer les hauts faits de ce dernier que l'arc de triomphe devait être destiné. Ce travail dura plusieurs années et fit naître entre le futur duc de Milan et le sculpteur florentin une amitié qui ne se démentit jamais ; le prince se montra toujours le protecteur dévoué de l'artiste. On possède une lettre écrite le 16 septembre 1454 par Cecco Simoneta, chancelier de Sforza, adressée au lieutenant résidant à Crémone pour lui enjoindre de remettre, au nom de son maître, à « Magister Antonio » l'argent nécessaire aux travaux qu'il dirige ; et une autre lettre en date du 23 septembre de la même année, adressée par François Sforza lui-même, sous le contre-seing de Simoneta : *Presidentibus negotii Cremone,* nous fait savoir qu'Antonio Averlino était chargé de surveiller le pavage de la place publique, en même temps qu'il continuait à s'occuper de la construction de l'arc de triomphe élevé en l'honneur du duc et de la duchesse, *de mei et della precordissima consorte nostra,* écrit Sforza[1].

Dès la fin de 1452, François Sforza avait fait venir son sculpteur à Milan, pour lui faire décorer d'orne-

1. Archives de Milan. *Missive Sforzesche.*

ments en terre cuite moulée la partie des fortifications du Castello qui s'élevaient du côté de la ville ; peut-être voulait-il en masquer ainsi aux Milanais la méfiante grandeur? Le rôle d'Averlino consista à faire des dessins et à préparer les moules des ornements, mais les ingénieurs milanais, redoutant l'ingérence de cet étranger et craignant que ses sculptures ne vinssent retarder l'achèvement des grosses maçonneries demandèrent avec instance au duc de renoncer à ses projets. Ils obtinrent gain de cause ; Averlino fut écarté et le nom de « Magister Antonio da Fiorenza » ne figure plus dans les documents relatifs au Castello postérieurs à l'année 1453. Du reste, lui-même n'attachait pas une bien grande importance à ces travaux, car il ne les mentionne même pas dans la liste de ses ouvrages placée à la suite de son *Traité d'architecture*. Néanmoins on donna plus tard à une des grosses tours du château le nom de Filarete pour rappeler sa participation, quelque passagère qu'elle ait été, à cette grande construction.

Antonio Averlino n'en continuait pas moins à jouir de la faveur ducale et c'est à lui que Sforza s'adressa pour construire l'Hôpital Majeur. Par un acte en date du 1er avril 1456, le duc avait consacré un grand terrain à cette fondation charitable. Filarete, dans le Livre XI de son *Traité d'architecture* raconte qu'en lui confiant ce travail le duc de Milan lui avait recommandé de s'inspirer des hôpitaux de Florence et de Sienne ; il vint donc étu-

dier sur place ces deux édifices, partit avec une lettre de recommandation adressée par François Sforza à Cosme de Médicis en date du 4 juin 1456[1], et à son retour présenta des dessins et des plans qui furent acceptés. La cérémonie de la pose de la première pierre eut lieu en grande pompe le 12 avril 1457.

En même temps Averlino s'occupait, avec l'autorisation du duc, de la reconstruction de la cathédrale de Bergame. On connaît deux lettres adressées par François Sforza à son architecte « Magistro Antonio da Florentia » pour lui permettre de rester quelque temps à Bergame ; mais, le 10 mai 1457, une troisième lettre le rappelle à Milan, où les travaux de l'hôpital exigeaient sa présence, le duc lui enjoint de prendre congé de l'évêque de Bergame et de tous les « respectables recteurs »[2].

Averlino revint donc, mais l'argent consacré à la construction de l'hôpital se faisait rare, les honoraires de l'architecte n'étaient même pas payés régulièrement; il s'en plaint au duc qui écrit le 23 décembre 1457 aux députés chargés de l'administration des biens de l'hôpital pour les inviter à régler ces comptes. Ce manque d'argent se faisait du reste également sentir dans le trésor ducal et les travaux de l'hôpital subissaient un grand ralentissement.

L'éducation artistique toute classique qu'avait reçue Antonio Averlino de la part de Brunelleschi ne lui

1. Lettres conservées aux Archives de Milan. *Missive Sforzesche.*
2. Lettres conservées aux Archives de Milan. *Missive Sforzesche.*

permettait pas d'adopter le style gothique qui régnait alors en maître en Lombardie et surtout à la cathédrale de Milan. De là naquit envers lui une grande hostilité de la part des architectes milanais ; il succomba dans la lutte et dut se retirer pour céder la place à Guiniforte Solari : mais il n'en resta pas moins à Milan et fut employé par le duc à réparer le vieux palais des Visconti abandonné depuis bien des années.

L'amour de l'antiquité grecque et romaine avait envahi l'Italie presque entière. A la suite de Florence et de Naples qui les premières avaient recueilli les exilés venus de Grèce, toutes les villes importantes avaient fondé des cours de littérature grecque dans leurs universités ; les artistes suivirent bientôt ce grand mouvement. Antonio Averlino fut entraîné comme tant d'autres, mais il eut cela de particulier, que pour bien marquer cette passion de l'hellénisme, il prit un nom grec et voulut se faire appeler Philarète (ami de la vertu), en italien Filarete, et c'est sous ce nom que l'artiste devint célèbre.

Les livres qu'il composa et écrivit à cette époque à Milan contribuèrent pour beaucoup à accroître sa renommée. Le premier, le « Traité d'architecture », est une œuvre considérable divisée en 25 livres. Filarete imagine qu'il assiste à un banquet et que là, sous la forme de dialogue, les convives traitent des questions se rapportant à l'architecture. Le premier manuscrit, conservé à Milan, est dédié à François Sforza, et un

second manuscrit qui ne diffère du premier que par l'adjonction d'un chapitre, est dédié à Pierre de Médicis et porte la date de 1464 ; il appartient aujourd'hui, à la Bibliothèque nationale de Florence. La première traduction latine de cet ouvrage fut faite pour le roi Mathias Corvin de Hongrie par Antoine Bonfini[1] L'autre livre composé par Filarete a pour titre « La cité idéale de Sforinda ». Tous deux sont signés du nom de Filarete.

Peu de temps après avoir achevé son traité d'architecture, Filarete quitta Milan. Son ami et protecteur était mort ; il n'avait rencontré auprès des artistes milanais que des sentiments contraires à ses principes. Il vint s'établir à Rome, où il mourut à l'âge de soixante-douze ans. Il y fut enseveli dans l'église de la Minerve. D'après les personnages qu'il nomme dans ses écrits on peut placer sa mort au commencement de 1472.

Filarete aurait fait, pendant ce dernier séjour à Rome, une réduction en bronze de la statue équestre de Marc-Aurèle et l'aurait offerte à Pierre de Médicis ; on la voit aujourd'hui au musée de Dresde. Mais cela n'ajoute pas grand'chose à la gloire, assez mince du reste, d'un sculpteur dont la seule œuvre authentique existante, les portes de bronze de Saint-Pierre, est fort médiocre et qui ne doit sa réputation comme architecte qu'à la protection du duc François Sforza.

1. Rio, en traitant de l'*Art Chrétien*. Vol. III, p. 182. Nouvelle édition. Bray et Retaux, 1874, a fait une analyse très détaillée du *Traité d'architecture de Philarète*.

On connaît une médaille représentant le buste de Filarete accompagné de l'inscription : ANTONIVS AVERLINVS ARCHITECTVS ; au revers un homme frappe un arbre avec une hache et il en sort des abeilles ; en exergue on lit : VT SOL AVGET APES SIC NOBIS COMODA PRINCEPS. Cette médaille est fort rare. Armand, dans son ouvrage sur les Médailleurs italiens, en signale un exemplaire dans la collection du South Kensington à Londres et attribue la médaille à Filarete lui-même.

GIOVANNI ANTONIO AMADEO

Sculpteur et architecte.

1447-1522.

Giovanni était fils d'un certain Aloisio fermier sur le territoire de Binasco aux environs de la Chartreuse de Pavie. Peut-être était-il né à Pavie ou du moins auprès de Pavie, mais Milan réclame l'honneur de le compter au nombre de ses citoyens. Dans un document daté de 1469, il est indiqué comme étant domicilié à Pavie ; dans un autre de 1495, il est dit citoyen de Pavie, domicilié à Milan ; enfin, en 1499, on le trouve qualifié citoyen Pavesan et Milanais.

Disons tout de suite que Giovanni avait un frère nommé Protasio qui devint peintre ; il n'a pas laissé de traces bien importantes.

C'est en fréquentant le chantier de la Chartreuse où les affaires de son père le conduisaient souvent que le jeune Amadeo reçut les premières notions de l'art ; à cette époque de vaillants artistes tant peintres que sculpteurs avaient déjà travaillé aux décorations et aux embellissements de l'église et du monastère. Il apprit à sculpter sous la direction des frères Mantegazza, et put bientôt rendre par lui-même quelques services et gagner quelque argent puisque sur les livres des dépenses du couvent, on le trouve inscrit en 1466, pour une somme de 150 livres impériales, et l'année suivante 1467, pour une autre somme de 120 livres ; il pouvait donc avoir à cette époque dix-huit ou vingt ans ce qui placerait la date de sa naissance en 1447.

Antonio Amadeo avait en effet travaillé aux décorations du grand cloître et, avec son frère Protasio, à celle du petit cloître ; ceci résulte d'un acte, passé par devant le notaire Gabba de Pavie, par lequel : *Maestro Protasius pictor et Jo. Ant. de Amadeis lapicidia fratres filii quondam domini Aluysii habitator Papie promiserunt dare marmora pro ornamento et fulcimento straforato fiendo in claustrino parvo Chartusiae Papiensis.* « Maître Protais peintre, et Jean Antoine Amadeo tailleur de pierre, frères, tous deux fils d'un certain maître Aloyse, habitant de Pavie s'engagent à donner les marbres avec les étais et percements nécessaires pour l'ornementation du petit cloître de la Chartreuse de Pavie. »



Tombeau de saint Lanfranc, par Antonio Amadeo.
Église de Saint-Lanfranc à Pavie.

La première tâche importante, œuvre réellement personnelle de notre sculpteur, lui fut dévolue par un acte en date du 10 octobre 1469, acte par lequel le procurateur du monastère des chartreux lui confiait vingt morceaux de marbre qu'Amadeo s'obligeait à rendre au mois de mai 1470, « ouvragés en forme bonne et belle ». On suppose que le travail auquel ces marbres devaient être affectés était le monument funéraire du Bienheureux Lanfranc dans l'église qui lui est dédiée près de Pavie.

Saint Lanfranc, né en 1005, appartenait à une famille noble de Pavie ; il acquit une grande réputation comme jurisconsulte et entra dans les ordres. Devenu conseiller intime du duc Guillaume de Normandie, il fut promu archevêque de Cantorbéry en 1071 en récompense de ses services, et gouverna pendant dix-sept ans l'église d'Angleterre après la conquête normande.

Le monument, signé du nom d'Amadeo, dénote chez le jeune artiste une fantaisie dénuée de toute préoccupation esthétique, on pourrait même dire un manque absolu de style : un sarcophage, élevé sur six colonnettes, orné de bas-reliefs composés de figurines délicatement sculptées, est surmonté d'un édicule en forme de pyramide terminé par une sorte de petit temple. L'aspect général de ce tombeau est peu gracieux, et si l'on ne peut méconnaître l'habileté du praticien on peut constater qu'une véritable éducation

artistique lui faisait encore à cette époque complètement défaut.

En même temps qu'il travaillait à Pavie au monument funéraire de Lanfranc, Amadeo sculptait à la Chartreuse, la porte qui conduit du petit cloître dans l'église. L'abondance et l'incohérence des ornements qui la surchargent cherchent, sans pouvoir y arriver, à masquer l'absence de style, et l'on pourrait être étonné que la superbe porte du lavabo des moines, située dans le voisinage, porte d'une si belle allure et d'un si beau caractère, ait été faite par le même artiste; si l'on ne savait qu'il s'était écoulé de nombreuses années entre la création de ces deux œuvres. Pendant ce temps Amadeo avait su acquérir la science et le sentiment de la véritable beauté qui lui manquaient au début de sa carrière.

Peu après avoir terminé ces premiers travaux, Gio. Antonio Amadeo fut mandé à Bergame par Bartolomeo Colleone pour faire et sculpter un beau sacorphage destiné à recevoir le corps de sa fille Medea qu'il venait de perdre.

La famille Colleone était une des plus anciennes de Bergame, elle était gibeline et avait pour rivale la famille guelfe des Soardi. Un certain jour de l'année 1400, il y eut bataille entre les guelfes et les gibelins; les guelfes vainqueurs chassèrent de la ville et tuèrent tous les Colleone. La mère de Bartolomeo seule put échapper au massacre et donna le jour à un fils qui entra plus

tard comme page au service du seigneur de Plaisance. Ayant atteint sa vingtième année, Bartolomeo Colleone rejoignit le fameux condottiere Braccio di Montone, et bientôt, ayant recruté des troupes pour son propre compte, loua ses services à qui voulut les payer. Devenu le compagnon des capitaines les plus en renom, Carmagnola, Francesco Gonzaga, Gattamelata, il commandait huit cents lances dans l'armée de Venise placée sous les ordres de François Sforza lorsqu'ils eurent à combattre le célèbre Piccinino, général des troupes milanaises. Tous ces chefs ou généraux luttaient tantôt à côté les uns des autres, tantôt les uns contre les autres suivant le besoin de ceux qui les payaient; cependant Colleone resta toujours le fidèle serviteur de la République de Venise. Puis un jour, vers 1458, las de guerroyer il déposa son épée, et à la tête de six cents vétérans vieillis sous ses ordres, il regagna Bergame, s'y fit construire un palais et y vécut encore quinze ans entouré de ses anciens compagnons d'armes et d'une cour composée de savants et d'artistes.

Colleone et François Sforza s'étaient liés d'une très vive amitié, aussi Sforza sentant sa fin prochaine voulut-il confier à Colleone, devenu son puissant voisin, la garde de ses derniers enfants encore en bas âge. Colleone accepta encouragé par sa femme la bonne et douce Thisbe Martenigo qui avait pris sur lui une grande influence. Elle était vénitienne et veuve d'un premier mari dont elle avait trois fils que Colleone

adopta. Dans sa retraite à Bergame, Colleone devint un infatigable bâtisseur ; il avait fait du vieux château fort de Rumano, une villa élégante avec une église dédiée à



Tombeau de Medea Colleone, par Antonio Amadeo.
Chapelle Colleone à Bergame.

saint Pierre et avait fertilisé les campagnes environnantes ; à Malplaga, autre château embelli par ses soins, il recevait sa cour, et à Martenigo, il éleva à ses frais un superbe monastère pour les religieux et les religieuses de l'ordre de Saint-François.

Bartolomeo Colleone mourut en 1475 dans une expédition contre les Turcs, entreprise par les Vénitiens auxquels il avait voulu se joindre par dévotion. Il avait fait avant de partir un testament aux termes duquel il laissait à la République de Venise son argenterie, ses meubles, ses chevaux et une somme de 216 000 florins à charge par la Seigneurie de lui faire élever, sur une des places de Venise, une statue équestre. Le Sénat de Venise, en s'adressant d'abord à Verrocchio ensuite à Alessandro Leopardi pour exécuter la clause de ce testament, rendit avec abondance à Colleone les services qu'il avait reçus de lui, et lui créa par l'intermédiaire de ces deux artistes éminents une renommée universelle que ses grands coups d'épée et ses fructueux pillages ne lui auraient sans doute pas acquise.

Pendant sa retraite à Bergame, Colleone perdit sa plus jeune fille Medea et voulut lui faire construire un tombeau dans le couvent de Basella qu'il venait de fonder pour les moines dominicains, c'est alors qu'il s'adressa au jeune Amadeo.

Amadeo fit un sarcophage très simple orné sur la façade de trois bas-reliefs séparés par des pilastres : au milieu, le Christ sort du tombeau entre deux anges et de chaque côté les écussons de la ville de Bergame et de la famille Colleone sont encadrés par des couronnes de fleurs ; sur le couronnement sont placées trois statuettes représentant la Sainte Vierge, entre sainte Madeleine et sainte Catherine. La statue en grandeur



CHAPELLE COLLEONE, A BERGAME
Façade.

naturelle de Medea, enveloppée dans un riche vêtement brodé, est couchée sur l'urne funéraire ; c'est un morceau de statuaire d'une facture simple et délicate à la fois. On y peut lire l'inscription : JOANNES DE AMADEIS FECIT HOC OPUS[1]. Colleone profitant de la présence d'Amadeo à Bergame songea à prendre soin de sa propre gloire et commanda son tombeau. Un simple mausolée placé dans une église quelconque ne suffisait pas à son ambition ; il fallait mieux au grand condottière, au riche et puissant maître de Bergame. Il ordonna à Amadeo de construire une chapelle particulière et d'y placer le tombeau qui devait lui être destiné.

Au centre de la vieille cité de Bergame, entourée de ses antiques remparts aux cent tours, ancienne forteresse du comte Gandulf, sur une étroite petite place, à côté de la cathédrale et en face du vieux palais, le Broletto, s'élève la chapelle Colleone. C'est une œuvre de la primitive renaissance lombarde, œuvre originale, brillante, tout empreinte de la marque du jeune et libre génie d'un artiste qui ne s'était pas encore laissé enserrer par les règles étroites de l'architecture classique. Le monument de forme quadrangulaire est couronné par un dôme octogonal. Dans la partie inférieure de la façade s'ouvrent, une porte demi-circulaire encadrée par deux

1. La collection de M. Gustave Dreyfus, à Paris, comprend un très élégant buste en marbre de jeune fille par Verrocchio, que certains détails héraldiques dans l'ornementation des broderies du vêtement ont fait reconnaître pour être le portrait de Medea Colleone.

pilastres et un fronton, et deux fenêtres ornées d'une surabondante décoration sculpturale qui s'élève en deux étages d'attiques et de niches; au centre une élégante rosace éclaire l'intérieur; aux angles, de hauts piliers terminés par des clochetons se trouvent reliés à leur partie supérieure par une galerie formée de légères arcatures à colonnettes. Dans toute cette délicate architecture on retrouve le souvenir bien net de la Chartreuse de Pavie, témoin des premiers débuts d'Amadeo. Mais cette façade prend un cachet tout particulier et fort original de ce qu'elle est polychrome ; les marbres blancs et rouges de Bergame s'y juxtaposent au marbre vert de Prato pour former des damiers et des bandeaux, véritable mosaïque sans parti pris de dessin bien arrêté. La surprise, le premier sentiment que l'on éprouve en regardant cette jolie chapelle, fait bientôt place au charme et à l'intérêt réel que suscite cette architecture aux formes nouvelles, indiquant une époque d'enfantement où l'on constate les premiers efforts faits pour parvenir à une maturité et une perfection que Bramante seul pourra faire éclore en Lombardie.

Le mausolée de Colleone occupe tout le fond de la chapelle, l'autel est relégué dans une rotonde latérale qui fait saillie à l'extérieur.

Supporté par quatre minces piliers de marbre, un retable enrichi de bas-reliefs séparés par des statuettes debout dans des niches et de frises sculptées, forme un premier étage ; au-dessus, le sarcophage également



CHAPELLE COLLEONE, A BERGAME

Tombeau de Bartolomeo Colleone, par Antonio Amadeo.

orné de bas-reliefs est soutenu par des points d'appui accompagnés de personnages assis ; sur ce sarcophage, la statue en bois doré de Colleone tout armé, monté sur son cheval de bataille se dresse et domine tout l'édifice ; une grande arcade retombant sur des colonnes isolées encadre le mausolée.

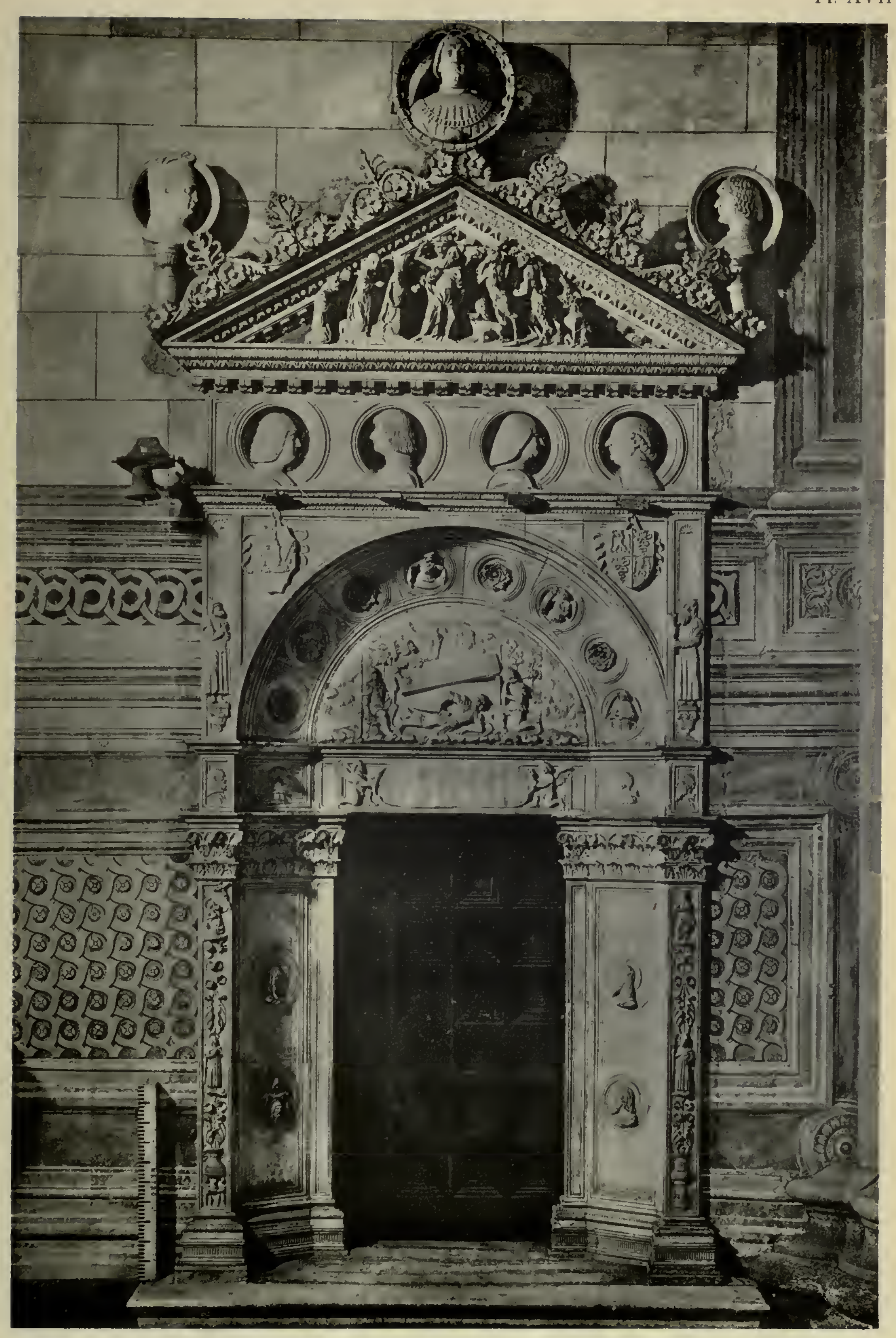
Le tombeau de Colleone est une œuvre originale et remarquable. On peut admirer sans restriction la finesse des sculptures, la richesse générale de l'invention ; les statuettes sont élégantes et d'un bon style, les bas-reliefs sont délicatement fouillés et les sujets en sont intéressants ; ils représentent la *Flagellation de Jésus-Christ,* son *Arrivée au Calvaire,* la *Crucifixion,* la *Déposition de Croix* et la *Résurrection,* toutes compositions un peu touffues, surabondantes, trop encombrées de personnages, habilement exécutées cependant bien qu'avec trop de sécheresse.

Il n'en va pas de même de l'architecture de ce mausolée. Si les détails témoignent d'un désir assez sincère d'employer les formes de la Renaissance, l'ensemble est incohérent, les éléments dont il est composé sont absolument disparates, aussi, le monument bien que d'un aspect théâtral manque de grandeur. C'est bien le fait d'un sculpteur livré à ses propres inspirations, d'un habile imagier, d'un artiste amoureux du détail mais peu familiarisé avec la sincérité et l'équilibre nécessaires à l'ordonnance générale d'une œuvre d'architecture vraiment forte. Colleone avait laissé en

mourant une somme considérable pour l'achèvement de ce monument qui fut terminé une année après sa mort en 1476. La statue équestre en bois doré exécutée par deux sculpteurs allemands Sixte et Léonard n'a été mise en place qu'en 1501.

Amadeo était depuis trois ans à Bergame lorsqu'il apprit que le prieur de la Chartreuse, Filippo de Rancate, avait alloué aux frères Mantegazza tous les travaux de sculpture de la façade de l'église que l'on se préparait à élever sur les dessins de Guiniforte Solari. Avec la permission de Colleone et par une protection ducale à laquelle l'influence du vieux condottière ne fut pas étrangère, Amadeo obtint des frères Mantegazza de renoncer, à son profit, à la moitié de leur entreprise. Cette transaction fut ratifiée le 20 août 1474 par un contrat régulier dans lequel Antonio Amadeo est désigné sous le nom : « Magister Joh. Antonius de Amadeis civis mediolanus filius quondam domini Aloysii... ». Malgré cette concurrence qui aurait dû avoir pour résultat une production plus intense, les travaux de cette façade avancèrent bien lentement, l'argent manquait et les sculpteurs durent s'adonner à d'autres occupations ; Amadeo revint à Bergame.

C'est en 1478 que furent présentés au nouveau prieur de la Chartreuse, Lorenzo da Rapalta, et soumis aux experts désignés par Guiniforte Solari, les marbres travaillés par les sculpteurs Mantegazza et Amadeo ; celui-ci était l'auteur de trois pinacles extérieurs, d'une



CHARTREUSE DE PAVIE

Porte de la sacristie. — Portraits des ducs de Milan.

porte pour la sacristie, de quatre lavabos pour les chapelles, du puits de la *Forestiera* (logement des étrangers), de celui du petit cloître, de deux chapiteaux pour la double chapelle et d'une corniche en marbre *morello* pour la façade.

Cette porte de l'ancienne sacristie, dont il est ici question, si majestueuse avec son arcade à tympans sculptés, portée sur deux pilastres et couronnée par un entablement à fronton de pur style classique, dénote un réel progrès fait par Amadeo sur ce qu'avait été la conception générale du mausolée de Colleone. Ici, tout se tient, et la belle ordonnance architectonique est judicieusement enrichie de sculptures ornementales, de bas-reliefs, de figures et de médaillons du goût le plus irréprochable. Cette ornementation fut complétée en 1497 par Benedetto Briosco, d'après l'ordre de Ludovic le More.

En 1482, Amadeo est appelé à Crémone pour construire un monument dans l'église des Olivétains de San-Lorenzo, à la mémoire des saints martyrs Marius et Martha ; il lui donna la forme d'un sarcophage soutenu par des colonnes et le décora de bas-reliefs. L'église de Saint-Laurent ayant été supprimée en 1498, les fabriciens de la cathédrale achetèrent la majeure partie de ce sarcophage pour en former le parapet de deux nouvelles chaires édifiées dans l'église[1].

1. Corsi. *Dettaglio delle chiese di Cremona*. Cremona, 1813. Cité par Gaetano Milanesi, notes de Vasari (Vita di Benvenuto Garafolo).

Sur le monument primitif, on lisait l'inscription : J. A. AMADEO. F. H. O. MCCCC LXXXII. DIEI VI OCTOBRIS (Johannes Antonius Amadeo fecit hoc opus......).

Un peu plus tard, en 1487, notre sculpteur, faisant pour la première fois œuvre de véritable architecte, concourt avec Bramante et Cristoforo Rocchi à l'érection de la cathédrale de Pavie. On sait que cet édifice dont la construction était payée par le cardinal Ascanio Sforza fut commencé en 1488 et que Rocchi en demeura l'architecte. Après sa mort, Amadeo appelé à lui succéder ne put corriger les défectuosités du plan primitif.

Ludovic le More voulant donner une activité nouvelle aux travaux de la cathédrale de Milan avait enjoint aux fabriciens de réunir une commission composée de plusieurs architectes afin de présenter un modèle de la grande coupole. Amadeo et Dolcebuono firent partie de cette commission. Le 15 avril 1490, on tint au Castello, sous la présidence de Ludovic le More, une grande assemblée composée des personnages les plus notables de la ville ayant à leur tête l'archevêque. Quatre concurrents étaient en présence : Amadeo associé à Dolcebuono, Francesco di Giorgio de Sienne, Simone de Sistori et Giovanni Bataggi. On discuta longuement ; enfin un procès-verbal fut adopté dans lequel Amadeo et Dolcebuono étaient désignés comme devant être les architectes du Dôme avec la participation de Francesco di Giorgio. L'architecte siennois, peu satisfait de ce jugement, quitta bientôt Milan et les deux



CHARTREUSE DE PAVIE

Porte du lavabo des moines. — Portraits des duchesses de Milan.

associés furent libres d'exécuter leur projet sans ingérence étrangère. Chacun d'eux touchait un traitement de 16 florins par mois.

L'influence artistique de Ludovic le More se faisait sentir de tous côtés et sous son impulsion les travaux de la Chartreuse reprenaient bientôt avec activité. Guiniforte Solari était mort depuis une dizaine d'années, aucun des Mantegazza n'existait plus, Amadeo avait dû s'éloigner et tout avait été abandonné. En 1491, Antonio Amadeo fut chargé par le prieur Matteo Valerio de faire la façade de l'église, avec le concours de Stefano da Sesto, de Benedetto Briosco et d'Antonio della Porta, tous sculpteurs déjà renommés ; à cette liste, le régent fit ajouter le nom de Cristoforo Romano. Amadeo s'adjoignit Dolcebuono et tous ensemble reprirent cette façade depuis le sol jusqu'à la première corniche en faisant des « histoires figurées » suivant les termes du contrat. Ces valeureux artistes travaillaient sous la direction d'Amadeo qui fit lui-même un modèle en terre cuite pour déterminer la position des statues et des bas-reliefs déjà exécutés et fixer ainsi celle des nouvelles sculptures à faire. Tout alla bien tant que Ludovic le More fut au pouvoir, mais après sa chute, aussi bien les chantiers de la cathédrale que ceux de la Chartreuse furent désertés, et l'activité artistique à laquelle il avait su donner un brillant essor se trouva totalement suspendue dans ce pauvre duché de Milan livré alors aux guerres et aux invasions.

En 1506, peu après la mort de son collègue Dolcebuono, Amadeo resté seul architecte en chef de la cathédrale se vit adjoindre deux nouveaux confrères : Andrea Fusina et Cristoforo Solari. Il s'agissait toujours de la construction de la coupole et il ressentit un vrai chagrin de ne pouvoir continuer seul l'œuvre déjà commencée; néanmoins ses nouveaux collègues lui témoignèrent toute la déférence que comportait sa haute situation. Ce fut même avec Solari qu'il vint à Côme en 1510 prêter l'appui de son expérience à Tommaso Rodari, l'architecte de la cathédrale chargé d'agrandir l'édifice. Son activité fut encore mise à profit, en 1513, par la ville de Lodi qui lui demanda de venir décorer la partie supérieure de l'église de l'Incoronata. En même temps, il élevait à la cathédrale de Milan la première des quatre hautes flèches qui accotent la grande coupole.

Antonio Amadeo jouissait donc non seulement à Milan, mais dans la Lombardie entière, d'une grande renommée aussi bien comme architecte que comme sculpteur. Cependant vers la fin de sa vie il fut en butte à de violentes hostilités de la part de certains membres nouvellement élus du conseil de fabrique de la cathédrale, et surtout de Cristoforo Solari.

En 1519, Solari prit sa place d'architecte en chef. Ce fut pour lui un profond désespoir. Amadeo professait un tel culte pour la cathédrale de Milan qu'en 1514, il avait constitué le Chapitre héritier de tous ses biens.

En voyant l'ingratitude qu'on lui témoignait, il révoqua ce testament en faveur de Giovanni Maria son parent.

Amadeo ne put supporter les critiques qui avaient amené sa disgrâce. Conscient de son mérite, il voyait avec peine les principes qu'il s'était efforcé de mettre en pratique toute sa vie reniés en sa personne. Dans sa tristesse, il occupa ses dernières années à sculpter sa propre statue. Il la fit placer sur la flèche qu'il avait construite, mais qu'il avait eu la douleur de voir briser en partie par les boulets des canons français du Castello. Amadeo mourut le 27 août 1522, dans sa soixante-quinzième année.

Giovanni Antonio Amadeo est une des plus pures gloires du xve siècle milanais ; un des artistes qui ont su le mieux allier à une naïveté toute nationale une correction que l'étude des maîtres lui avait fait acquérir. A ces mérites déjà grands, il faut ajouter que, comme sculpteur, il possédait une fermeté d'exécution que ne déparait pas une élégante délicatesse. Le choix judicieux de ses sujets s'inspire toujours d'un perpétuel désir d'allier les types fournis par les Écritures à ceux de l'antiquité romaine ; et c'est là l'esprit général de toute la Renaissance italienne. Comme architecte cependant Amadeo ne mérite pas tant d'éloges. Nous n'avons pas dissimulé notre pensée à l'égard des monuments funéraires qu'il a élevés. Quant à la façade de l'église de la Chartreuse, c'est un tel assemblage de richesses derrière lequel se cache une

église et c'est une œuvre tellement complexe qu'il est difficile d'y discerner le plus ou moins de mérite d'un architecte déterminé. Il en est de même pour la cathédrale de Milan, construction monstrueuse à laquelle Amadeo ne prit qu'une bien faible part.

DOLCEBUONO GIOVANNI JACOPO

Architecte.

1454-1519.

Jacopo Dolcebuono, le collaborateur et l'ami d'Amadeo, était né à Milan. Sans connaître exactement la date de sa naissance, on sait qu'il sculptait déjà en 1474 et habitait dans une maison située à Milan auprès du monastère de San-Maurizio. Ceci résulte d'un acte dressé par des experts nommés afin d'aplanir une contestation qui s'était élevée entre Dolcebuono, désigné alors comme sculpteur, et ses voisines les religieuses du couvent. Dans une note des dépenses faites en 1473 pour la chapelle principale de l'église de San-Celso et présentée au duc Galeas Marie l'année suivante, il est encore question de travaux de sculpture exécutés par Dolcebuono. Il s'agissait d'une statue du Christ et de deux anges prosternés ainsi que d'autres décorations ; plusieurs artistes y avaient été occupés, mais sur la liste Dolcebuono occupe le premier rang et touchait

les plus forts émoluments, ce qui pourrait être un indice de son mérite. Mais quel que fût alors son talent comme sculpteur, son goût particulier ou les circonstances dans lesquelles il se trouvait le portèrent à s'occuper principalement depuis cette époque de travaux d'architecture, et c'est comme architecte que Dolcebuono s'est surtout fait connaître.

Suivant l'ancien historien d'art Albuzio, Dolcebuono aurait résidé pendant quelques années à Pavie et il faudrait lui attribuer la construction d'une partie du grand monastère de la Pusterla, spécialement celle d'un curieux petit temple composé de trois niches ou absidioles inscrites dans un rectangle. En outre, Dolcebuono aurait été adjoint par le cardinal Ascanio Sforza à Bramante en 1481 lorsque celui-ci fut chargé de faire les études préliminaires pour la construction de la cathédrale de Pavie. Dès lors, on peut considérer Dolcebuono comme un disciple de Bramante car l'autorité du grand architecte était déjà parfaitement établie, ses actes et ses conseils pouvaient passer pour des enseignements. L'élève dut en profiter et se créer une situation particulière puisqu'en 1489 les habitants de Lodi s'adressent à lui pour lui demander les dessins d'ensemble et tous les détails relatifs à la construction de leur belle église de *Santa-Maria-Incoronata*. Non seulement Dolcebuono donna les dessins, mais il fut chargé en outre de surveiller la construction, et rien ne devait se faire sans son approbation.

Sa réputation était donc bien établie lorsque Antonio Amadeo ayant obtenu en 1491 la concession des travaux de la façade de l'église de la Chartreuse s'adjoignit Dolcebuono comme architecte. Il lui demanda de donner le dessin d'ensemble de cette façade, attendu que, selon les termes du contrat passé avec le prieur Matteo Valerio, elle devait être reprise depuis les fondements en refaisant tout ce qui avait été commencé. C'est à Dolcebuono qu'il faudrait attribuer, d'après Calvi, la construction et la décoration en terre cuite du grand cloître du monastère.

Cette collaboration devait porter ses fruits et créer entre les deux artistes une vive et solide amitié. C'est ainsi qu'ils s'associèrent pour présenter un modèle de la coupole de la cathédrale de Milan. Le conseil des fabriciens ayant, sur l'invitation de Ludovic le More, appelé plusieurs architectes à concourir, pour l'érection de cette coupole, le modèle de Dolcebuono et d'Amadeo obtint la préférence et tous deux furent nommés architectes de la cathédrale.

Peu de temps après, Leonardo Visconti, abbé commendataire du monastère de San-Celso à Milan, s'adressa à notre architecte pour lui faire exécuter des constructions importantes. Il s'agissait d'agrandir la petite église de Sainte-Marie érigée sur les fondations de l'antique sanctuaire de Saint-Nazaire, devenue insuffisante pour contenir la foule considérable des fidèles qui venaient y vénérer une image miraculeuse de la Sainte Vierge.

Mais bientôt des difficultés s'élevèrent entre l'architecte et les fabriciens, si bien que ceux-ci proposèrent à Leonardo Visconti de renvoyer Dolcebuono et de le remplacer par Cristoforo Solari. Néanmoins Dolcebuono fut maintenu à son poste, car on sait qu'en 1498, sous l'énergique impulsion de Ludovic le More, il était occupé à élever la coupole avec la lanterne de la nouvelle église. En cette circonstance, Dolcebuono s'était inspiré des conseils de Bramante, ou tout au moins, s'était, dans sa composition, sensiblement rapproché de la forme de la coupole de Saint-Satire, construite par le célèbre architecte.

Un peu plus tard, en 1504, la fabrique ayant décidé, ce qui n'était pas prévu, de faire peindre l'intérieur de la coupole, Dolcebuono dut percer neuf œils-de-bœuf pour donner de la lumière à ces peintures.

L'année précédente il avait fait construire et décorer de sculptures une porte de la cathédrale ouverte sur le côté nord du transept.

Le travail le plus important qu'ait dirigé Dolcebuono est la reconstruction de l'église de Saint-Maurice au Monastère Majeur à Milan. Jean Bentivoglio, le dernier seigneur de Bologne, dépouillé de ses états par le pape Jules II en 1506, avait épousé Ginevra Sforza, fille naturelle d'Alexandre Sforza, seigneur de Pesaro. Elle fit l'ornement et la gloire de la cour de son mari, et lui donna plusieurs enfants, parmi lesquels Alexandre, celui qui vint plaider la cause de sa famille auprès de

Louis XII ; cet Alexandre épousa lui aussi une Sforza de Pesaro nommée Ippolita. Chassés de Bologne en même temps que leur père ils purent se retirer à Milan et leur fille Alessandra prit le voile au couvent des bénédictines du Monastère Majeur. Alexandre Bentivoglio et sa femme résolurent de faire reconstruire l'antique église de Saint-Maurice attenante au couvent, la seule de toutes les églises de Milan que Frédéric Barberousse, dans sa fureur, avait daigné épargner.

Dolcebuono entreprit un travail complet de reconstruction. Il éleva une très grande église dans un style élégant et sobre et la divisa en deux parties par un gros mur, ce qui en réalité constituait deux églises, l'une s'ouvrant du côté du couvent servait aux religieuses, l'autre, placée en sens inverse, était destinée aux fidèles et sa façade ornait une des grandes rues de Milan ; les deux autels principaux étaient appuyés chacun de leur côté au gros mur de séparation. Ce grand travail n'était pas encore terminé en 1519, époque de la mort de Dolcebuono ; la façade, comme il arrive bien souvent dans les églises d'Italie, restait à faire ; un autre architecte fut chargé de la terminer en 1574. Malgré l'élégance et la noblesse de l'architecture de cette construction, les magnifiques fresques dont Bernardino Luini l'a décorée de tous côtés font oublier par leur splendeur le talent de l'architecte. L'illustre peintre s'est, du reste, chargé de rappeler la pieuse donation d'Alexandre Bentivoglio et d'Ippolita Sforza en les re-

présentant tous deux entourés de saints et de saintes au-dessus de l'autel sur le mur de l'église destinée au public.

L'église de Saint-Maurice fut le dernier ouvrage de Dolcebuono. L'importance de ses travaux, la correction avec laquelle il sut adapter les principes de l'architecture classique, au goût et aux besoins de son époque, permettent de le ranger au nombre des principaux architectes milanais du xve siècle.

BRAMANTE DONATO

Architecte[1].

1444-1514.

Donato Bramante, le plus grand artiste qui, avec Léonard de Vinci, ait illustré le règne de Ludovic le More, était né, non pas à Urbino, comme on l'a dit souvent, mais dans une villa située auprès de Fermignano, petite ville du duché; néanmoins il s'appelait lui-même « *Jo Bramante d'Urbino* », ses contemporains le nommaient *Donato da Urbino cognominato Bramante,* et aucun ne lui donne le nom de Lazzari que Vasari lui attribue on ne sait pourquoi.

1. Voir la très complète étude sur Bramante sa vie et ses œuvres donnée par le baron Henri de Geymuller dans son ouvrage *La Basilique de Saint-Pierre de Rome*. Paris, Baudry, 1875.

La date de sa naissance n'est connue que par celle de sa mort arrivée le 19 mars 1514 à l'âge de soixante-dix ans ; il était donc né en 1444.

Certains auteurs ont prétendu que Bramante, fils de paysans, était illettré. Cette assertion nous paraît être une erreur; il nous est impossible de concevoir le grand architecte sans une instruction première même assez avancée. De bonne heure, il se livra à la peinture en suivant les leçons d'un vieux moine d'Urbin nommé Fra Carnavale, mais il put faire de sérieuses études d'architecture pendant la construction du palais d'Urbin que le duc Frédéric de Montefeltro faisait restaurer avec tant de magnificence et de délicatesse par l'architecte dalmate Luciano da Laurana.

La noblesse du style de Bramante permet de supposer qu'il compléta ces études en allant visiter et mesurer les superbes restes d'édifices romains qui subsistaient encore presque intacts à Ancône, à Vérone et à Mantoue. Peut-être connut-il les peintres Piero della Francesca et Mantegna ; peut-être aussi rencontra-t-il Léon Baptiste Alberti alors que ce célèbre architecte construisait l'église de Saint-André à Mantoue? En tout cas, il est certain que Bramante possédait une grande facilité d'assimilation, de la souplesse dans l'esprit et de belles manières, et qu'en joignant à ces qualités naturelles ce qu'avaient pu lui faire acquérir de science ou de talent les leçons de ses maîtres, il sut s'attirer la protection du duc d'Urbin.

C'est, en effet, à la recommandation de Frédéric de Montefeltro que Bramante fut envoyé à Milan auprès de Galeas Marie Sforza pour diriger les travaux d'une partie de la Rochetta au Castello; il se fixa à Milan vers 1472 ou 1474, il avait à peu près trente ans.

Malgré ses études, Bramante n'arrivait pas à Milan avec des idées très arrêtées en architecture, aussi se laissa-t-il facilement influencer par l'aspect des monuments alors en construction; mais avec ses admirables qualités, il sut donner de suite à ses œuvres une grandeur et une noblesse qui n'avaient pas encore été atteintes; il employa la brique et la terre cuite avec une élégante souplesse toute personnelle. Vint-il à Florence et à Rome compléter ses études? Tout est obscur pendant les premières années de son séjour à Milan; mais on serait en droit de le supposer car, en faisant abstraction de ses travaux à l'Hôpital-Majeur dans lesquels il employa le style gothique pour continuer ce qui avait été commencé par Guiniforte Solari, la première construction dont il est véritablement l'auteur est d'un classicisme très affirmé mais interprété avec une grâce toute nouvelle.

On peut comparer la sacristie de l'église de San-Satiro, élevée par Bramante à Milan vers les années 1485 ou 1486, à la sacristie de l'église San-Spirito construite par Giuliano da San-Gallo à Florence en 1489, cependant aucun des deux édifices n'a servi de modèle à l'autre, les deux architectes de génie se sont rencontrés dans l'interprétation de leur pensée avec une fermeté

et une délicatesse également admirables. A San-Satiro,



Église de San Satiro à Milan. Sacristie par Donato Bramante.

l'édifice élevé sur les fondations d'un ancien baptistère

présente un plan octogonal dont chaque côté est évidé en forme de niche. A l'intérieur ces niches s'ouvrent par des arcades retombant sur des pieds-droits et sont séparées par de grands pilastres; au-dessus règne un entablement dont la frise a été sculptée par Caradosso. Un second étage comporte dans chaque pan coupé de doubles arcades; enfin un dôme à lanterne couronne le tout. Cet ensemble est d'un style sobre, sévère et élégant; l'effet en est très puissant. Ludovic le More, intéressé naturellement à tout ce qui se faisait à Milan en fait de construction, n'avait pas dû rester étranger à l'édification de ce beau monument.

La construction de cette sacristie avait mis Bramante en grande réputation et nous le voyons appelé peu après par le Régent à s'occuper des cathédrales de Pavie et de Milan. A Pavie, la construction de la nouvelle cathédrale que voulait faire édifier le cardinal Ascanio Sforza, avait été confiée à un architecte nommé Cristoforo Rocchi. Mais Rocchi était incapable de concevoir et d'exécuter un monument de cette importance; Bramante dut intervenir non seulement par ses conseils, mais en dessinant un plan complet de l'église, et Rocchi put alors entreprendre la construction; encore fut-on obligé de lui adjoindre l'architecte milanais Amadeo. A Milan, Bramante s'occupa à plusieurs reprises des travaux de la cathédrale. En 1490, il fallait arrêter la forme définitive de la coupole centrale et son couronnement; plusieurs modèles furent présentés par Pietro da Gor-

gonzola, Luca Paperio, Léonard de Vinci et Bramante. Il est vrai que le conseil de la fabrique n'en accepta aucun et fit appeler d'autres architectes, Luca Fancelli qui construisait l'église de Saint-André à Mantoue, le célèbre Francesco di Giorgio de Sienne et les deux plus habiles milanais Amadeo et Dolcebuono; et c'est à ces deux derniers, associés dans cette circonstance, que revint l'honneur de diriger l'exécution des travaux. Malgré cet échec, la science de Bramante n'en était pas moins appréciée puisque deux années plus tard on lui demandait un mémoire critique détaillé sur la construction de la cathédrale.

La réputation de Bramante était si bien établie non seulement à Milan mais dans toute la Lombardie que vers 1491, il fut appelé par Tommaso Rodari, qui venait d'être nommé architecte de la cathédrale de Côme, à lui venir en aide pour achever les façades latérales restées dans leur nudité primitive de construction en brique. Bramante vint à Côme et donna les dessins du revêtement du mur latéral de droite, des trois fenêtres dont il est percé et de la porte qui s'ouvre de ce côté; l'ampleur du dessin, la sobriété des détails, la fermeté des lignes, la solide élégance de la corniche et des contre-forts avec leurs gargouilles en forme d'urnes, supportés par des atlantes, ne laisse pas de doute à ce sujet. Quant à la porte, nul autre que Bramante, n'aurait été capable, à cette époque, de créer une œuvre d'un aussi noble caractère. Encadrée de chaque côté par deux pilastres séparés par des

niches, la baie est surmontée d'une corniche; au-dessus,



Cathédrale de Côme. Porte latérale par Donato Bramante.

s'étend un arc dont le tympan divisé en parties rayon-

nantes est orné de demi-figures et d'un bas-relief central représentant la *Fuite en Égypte*; un fronton contenant la tête du Christ, couronne le motif. Sur une plaque de marbre placée tout à côté, on lit l'inscription : HEC PORTA CEPTA FVIT DIE 6 MESIS IVNIY 1491.

L'année suivante, le 19 septembre 1492, le Régent étant venu visiter le cloître des chanoines de la basilique de Saint-Ambroise, *la canonica,* décida en présence du chapitre assemblé : « que maître Bramante inventerait et dessinerait cette canonica comme il lui plairait ». Il est bien à regretter que la construction de ce beau cloître n'ait pas été achevée, les magnifiques arcades retombant sur des colonnes isolées qui ornent encore un côté de cette cour témoignent de la grande maîtrise et du talent de l'architecte.

Cette même année, le 29 mars 1492, eut lieu la cérémonie de la pose de la première pierre du chœur de Sainte-Marie-des-Grâces en présence de Ludovic le More et de Beatrix d'Este. Nous avons vu qu'un vieux guerrier, nommé Gasparo Vimercati, à son retour de France, où il servait avec Galeas Marie Sforza dans l'armée de Louis XI, avait fait agrandir en 1464 par l'architecte Guiniforte Solari une très ancienne église placée sous ce vocable, et peindre au-dessus de l'autel dans un tableau votif son portrait par Bernardo Butinone.

Vimercati étant mort en 1467 et Guiniforte Solari en 1481, les travaux furent interrompus. Mais le peuple

milanais venait toujours avec une grande ferveur vénérer l'image miraculeuse de la Vierge. Ludovic le More, cédant peut-être à ce sentiment de dévotion, choisit cette église pour y faire préparer un caveau funéraire destiné aux membres de sa famille[1]. A son arrivée à Milan, Beatrix d'Este, adoptant, elle aussi, la vénération populaire pour ce sanctuaire, et s'associant, par affection pour son mari, à cette pensée d'en faire leur dernière demeure, ordonna la reprise des travaux d'agrandissement laissés inachevés. Ludovic le More chargea Bramante de leur exécution. Les constructions furent tout d'abord assez activement menées, puis il y eut une période de ralentissement. A la mort de Beatrix, sur l'ordre du duc, les travaux furent repris avec une sorte de fièvre et continués jusqu'à l'arrivée des Français à Milan en 1499. En examinant cet édifice on peut se rendre compte de la souplesse du talent de Bramante : il sut y allier la brique et la terre cuite avec une élégance telle que Sainte-Marie-des-Grâces servit de modèle à bien des constructions faites depuis en Lombardie. Lorsqu'il dut quitter Milan pour aller à Rome, Bramante abandonnait une œuvre déjà assez avancée, tous les murs étaient élevés, la rotonde de la grande coupole seule n'était pas terminée. La sacristie et le cloître étaient également achevés car ils sont mentionnés dans la donation faite par

1. Un de ses enfants naturels, Léon, mort avant son mariage y avait été inhumé.

Ludovic le More aux moines dominicains de Sainte-Marie-des-Grâces, donation dont le manuscrit est enrichi sur la première page d'une belle miniature représentant le duc de Milan remettant cet acte au prieur du couvent. Il convient d'ajouter que, pendant la vie de Beatrix, rien n'était assez beau pour orner son sanctuaire de prédilection ; les sculpteurs, les orfèvres, les fabricants et les artistes de tous genres étaient appelés à en augmenter la splendeur. La sollicitude de la duchesse pour cette église ne se ralentit jamais.

A Milan, Bramante n'avait pas seulement à s'occuper de travaux artistiques, son ingéniosité et son imagination étaient souvent mises à contribution pour l'organisation des fêtes et des cavalcades. Le secrétaire du duc, Bartolomeo Calco, réglait avec lui la marche des cortèges et lui demandait de présenter à Sa Seigneurie « quelque invention digne de la circonstance », comme il est dit dans un document relatif au baptême de Maximilien, premier fils de Ludovic et de Beatrix.

Pendant l'année 1492, Ludovic le More fit faire par Bramante d'importants travaux au château de Vigevano. C'était une ancienne maison de campagne des ducs de Milan que les Visconti avaient souvent habitée. Devenu régent du duché, Ludovic prit ce séjour en affection, non seulement parce qu'il était né à Vigevano, mais surtout parce qu'il pouvait se livrer dans la contrée environnante à la chasse qui était son plaisir favori. Il y créa un parc et des jardins fort agréables ;

mais comme le pays était sec et aride, il fit creuser des canaux d'irrigation, ce qui le rendit bientôt riche et



Église de Sainte-Marie-des-Graces à Milan.
Façade postérieure — Abside et coupole par Donato Bramante.

fertile. En même temps, dans la petite ville qui avoisinait le château, on pavait les rues, on construisait une

église et l'on créait un marché dont les trois rangées de colonnes de granit existent encore aujourd'hui. Après son mariage, Ludovic, trouvant dans sa femme un compagnon de chasse peut-être encore plus intrépide que lui, résolut d'aménager le château de Vigevano de telle sorte que toute la cour put s'y transporter. Et ce fut dès lors un lieu de plaisance où l'on vint souvent faire voler le faucon et courre le cerf et le sanglier.

Il est certain que d'autres architectes avant Bramante avaient travaillé à Vigevano, mais c'est à lui qu'on doit le beau portique à sept arcades retombant sur des colonnes qui s'ouvraient au premier étage de l'aile droite du château ; ces arcades sont aujourd'hui bouchées. Une belle tour extérieure pourrait être également l'œuvre de Bramante. Dans un registre appartenant à la Chartreuse de Pavie, on lit, à la date du 16 février 1494 : « note du marbre qui fut livré sur l'ordre du duc par le monastère à maître Bramante ingénieur : douze colonnes menées à Vigevano, et autres blocs pour l'église de Sainte-Marie-des-Grâces (probablement le caveau) et pour la porte du château de Milan.

Ces travaux n'empêchaient pas le duc et la duchesse de Bari d'habiter le château de Vigevano avec tout le luxe et le confort imaginable, ils vinrent s'y établir au mois de mars 1493 après la naissance de leur fils Maximilien. La duchesse de Ferrare, Isabelle d'Aragon, arrivée à Milan pour assister aux couches de sa fille,

vint visiter Vigevano et, dans une lettre écrite à son mari, elle compare les pièces formant la garde-robe de Beatrix à une sacristie remplie de vêtements sacerdotaux.

Les embellissements se poursuivaient sans relâche, Léonard de Vinci surveillait les peintres, Cristoforo, Solari sculptait les écussons. En 1495, Bramante est envoyé à Pavie pour rapporter le dessin de la salle de l'Horloge afin d'en faire une pareille à Vigevano.

Après la chute de Ludovic le More, le château de Vigevano, bien que demantelé, fut érigé en marquisat par Louis XII en faveur du maréchal Trivulce, et celui-ci signait souvent du simple nom de Vigevano. Il y établit un atelier de tapisserie de haute lisse d'où sortirent entre autres pièces remarquables les *Douze mois de l'année* exécutées d'après les cartons de Bramantino Suardi. Ces tapisseries furent exposées pour la première fois au palais Trivulce à l'occasion de la fête donnée au roi par le maréchal le jour de son entrée à Milan en 1507. Quelques-unes d'entre elles ornent encore le palais Trivulce à Milan.

Bien que le château de Vigevano et ses vastes dépendances aient été transformés en caserne, on peut encore se faire une idée de ce qu'avait été autrefois ce lieu célèbre. Le corps de logis principal, donnant sur une cour, est flanqué à l'une de ses extrémités par une grosse tour, à l'autre s'ouvre une poterne ; la façade opposée à la cour domine les terrains qui descendent

vers la ville basse. L'édifice est construit en briques avec fenêtres ogivales bilobées ornées de terre cuite sculptée. A droite du palais central prend naissance une colonnade dont les sept arcades, aujourd'hui murées, forment avec le palais un angle droit; cette loggia est l'œuvre principale de Bramante, « les bases et les chapiteaux des colonnes, les chefs des arcades et le profil original de l'archivolte ne permettent aucun doute à ce sujet », écrit l'architecte baron de Geymuller.

Le château de Cusago, autre résidence favorite de Ludovic le More, avait été également embelli, sous la direction de Bramante : de nombreuses marques de son style permettent de l'attester. Ce château de Cusago situé près de Monza servait comme Vigevano de retraite champêtre à la famille régnante à Milan. D'après l'historien Corio, il avait été construit par Bernabo Visconti en 1370; les Sforza le gardèrent jusqu'en 1525, époque à laquelle le duc François II Sforza donna ce domaine à Massimiliano Stampa, noble milanais dont la famille le conserve encore actuellement. C'est à Cusago que le duc Jean Galeas Visconti se réfugia pendant la peste de 1398; Philippe Marie Visconti habita souvent Cusago. Peu visité par François Sforza ainsi que par son fils Galeas Marie, Cusago passa au marquis de Monferrat comme faisant partie de la dot d'Élisabeth, sœur du duc de Milan, mais fit bientôt retour au Milanais. Ludovic le More voulut faire de Cusago un séjour de chasse, un

lieu de plaisir et de repos champêtre ; dans une lettre datée du 24 octobre 1494, il donne des ordres à ce sujet et fait comprendre le domaine dans l'acte de donation en faveur de Beatrix. Après la mort de sa femme, le duc de Milan donna Cusago à sa maîtresse Cecilia ; mais, à la mort de celle-ci, le domaine fit retour à l'État. L'édifice présentait la forme d'un rectangle avec quatre façades et une cour intérieure dans laquelle on pénétrait par une seule porte surmontée d'une grosse tour crénelée ; les façades extérieures étaient percées de nombreuses fenêtres ogivales ; sur une des faces intérieures s'ouvrait une loggia élégante formée d'une succession de petites arcades supportées par de minces colonnettes à chapiteaux ouvragés. Autour de la cour intérieure régnait un large portique à arcades circulaires voûté en arête. A environ soixante mètres du palais s'élevait un Palazetto qui servait de corps de garde. Ces différents embellissement peuvent être attribués à Bramante.

Bramante construisit probablement aussi la jolie église d'Abbiategrasso située sur la route qui conduit de Milan à Vigevano. Nous n'avons pas de données très certaines à cet égard, mais à défaut de texte, le style de cette église, élégant et correct, tout à fait dans la note de ce qu'il exécuta à Sainte-Marie-des-Grâces à Milan, et le voisinage de Vigevano peuvent plaider en faveur de cette attribution.

Un fait assez étrange pour mériter d'être rapporté

s'était passé dans le courant de l'année 1494, pendant que Bramante était à Vigevano occupé à surveiller les travaux. Un beau jour, Ludovic le More ne vit plus son architecte; il attendit. Bramante ne revenait pas. Il était parti sans dire où il allait. L'inquiétude finit par s'emparer de Sforza et le 11 décembre il écrivait à ses ambassadeurs à Florence et à Rome de faire rechercher partout le fugitif et de lui renvoyer immédiatement son architecte. Bramante ne fut pas bien difficile à trouver : il était à Rome et présidait aux fondations du palais de la Chancellerie qu'il devait bientôt construire pour le cardinal Riario, vice-chancelier de l'Église. Il revint à Milan le 16 février 1495 pour continuer ses travaux de Vigevano et s'occuper du Castello. La porte ouverte sur le fossé, les quatre chapiteaux sur la grande porte de la Rochetta, le portique à droite en entrant dans la cour, la loggia du grand escalier, la sacristie de la chapelle dans la tour, la porte extérieure du côté de la ville sont des ouvrages marqués du cachet particulier qu'il sut leur imprimer.

En même temps que Bramante, après la mort de la duchesse, poussait avec activité les travaux de Sainte-Marie-des-Grâces, il entreprenait les études relatives à la construction du grand monastère de Saint-Ambroise (aujourd'hui hôpital militaire), travaux payés par le cardinal Ascanio Sforza qui en était abbé commendataire; la première pierre fut posée en grande pompe par le duc de Milan en l'absence de son frère en 1498.

L'année suivante Bramante chassé par les invasions et les guerres avait, comme beaucoup d'autres artistes, abandonné le Milanais. Il laissait inachevés les deux



Un chanteur. — Fresque par Donato-Bramante. Musée Brera à Milan.

cloîtres de l'église de San-Pietro-in-Gessate et plusieurs maisons à Milan.

N'oublions pas que Bramante était homme de cour, avait de l'esprit, de belles manières et même était poète à ses heures : on connaît de lui vingt-quatre sonnets tous délicatement versifiés.

Bramante avait débuté à Milan par faire de la peinture, il continua dans diverses circonstances à exercer cet art ; malheureusement il ne reste que bien peu de choses de tous ces travaux. On retrouve au Castello dans la salle du trésor un débris de fresque représentant un homme dont le long manteau relevé laisse à nu la plus grande partie du corps, il a les bras appuyés sur un long bâton qui pourrait être une massue. Peut-être est-ce une représentation d'Hercule? La figure est placée dans une niche peinte, aux lignes bien classiques, agrémentée d'ornements délicats. Ce débris de peinture, qui de tous temps a été attribué à Bramante, indique de fortes qualités de coloration et de vérité dans le dessin anatomique. Mais voici huit figures peintes à fresque par Bramante exposées au Musée Brera. Elles décoraient jusqu'en 1901 une des salles du palais Panigarola Prinetti ; l'une d'elles représente avec un réalisme tout moderne Héraclite et Démocrite, les autres nous montrent des hommes d'armes bien campés et robustes, et un chanteur vêtu d'un pourpoint blanc et rouge. Le style de ces peintures est élégant et clair, le dessin est d'une remarquable ampleur, la couleur est éclatante.

Pour décorer à l'intérieur les palais ou monuments qu'il construisait, Bramante se faisait aider par de nombreux apprentis, quelques-uns devinrent ses élèves et profitèrent d'un enseignement bien rationnel, basé sur l'étude de la nature et des maîtres florentins.

Bramante fixé à Rome ne revint plus jamais à Milan. Les grands travaux dont il fut alors chargé, la construction du palais de la Chancellerie, celle du palais Giraud, et ses nombreuses études pour la basilique de Saint-Pierre absorbèrent tout son temps et toutes ses forces. Il mourut à Rome en 1514.

BERNARDO BUTINONE

Peintre

1436-1520

Bernardo ou Bernardino Butinone et Bernardo ou Bernardino Zenale, dont nous parlerons tout à l'heure, sont deux compatriotes et deux contemporains qui, pendant presque toute leur existence, ont été associés aux mêmes travaux.

Nés tous deux à Trévise dans le Frioul, ils se connurent dès l'enfance. Peut-être Butinone était-il l'aîné, son nom précède celui de son camarade dans un tableau signé « Opus Bernardini Butinonis et Bernardini de Zenalis ». Tous deux avaient étudié la peinture à Brescia dans l'atelier de Vincenzo Foppa et suivi les leçons de Vincenzo Civerchio.

Le premier tableau connu de Butinone porte la date 1454, l'artiste pouvait avoir dix-huit à dix-neuf ans. Cet intéressant petit tableau que possède la Galerie Brera à

Milan, représente la *Madone avec l'Enfant Jésus* entre saint Etienne et saint Bernard, il est signé : Bernardinus Butinonus de Trivilio 1454 et provient de la collection Castelbarco.

Par gratitude pour Gaspard Vimercati, le donateur et le généreux restaurateur de l'ancienne église de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan, les moines firent peindre par Butinone, pour être placé au-dessus de l'autel principal, un tableau représentant le vieux guerrier en adoration aux pieds de la Sainte Vierge. Ce portrait avait été peint du vivant de Vimercati, par conséquent avant 1467 époque de sa mort, il fut plus tard transporté dans le chœur.

Au palais de l'Isola-bella, sur le lac Majeur, appartenant au comte Borromeo, on conserve un très intéressant petit tableau représentant la *Vierge assise sur un trône portant le divin Enfant sur ses genoux,* accompagnée de deux saints et de deux angelots. Cette scène est placée sous un magnifique portique à arcades circulaires dont les voûtes et les piliers sont décorés d'ornements, les personnages sont heureusement groupés et leurs poses sont assez nobles, mais l'expression des physionomies est grotesque, pour ne pas dire laide; peut-être leur petite dimension a-t-elle dérouté le pinceau du peintre. Ce précieux tableau est signé « Bernardinus Butinonus de Trivilio pinxit » ; il n'est pas daté.

En 1464 mourait à Milan un riche seigneur, familier de François Sforza, nommé Marutto Obiani ; sa veuve,

morte quelques années après, laissait par son testament une somme de 200 écus pour décorer la chapelle de Saint-Antoine dans l'église de San-Pietro-in-Gessate à Milan, chapelle dans laquelle se trouvait déjà son portrait ainsi que celui de son mari. Ce tableau existe encore; c'est un triptyque, il représente au milieu, *la Vierge avec l'Enfant* ayant à ses côtés deux saints, en haut l'Ecce homo, aux pieds de chaque saint Marutto Obiani et sa femme sont agenouillés en adoration. Butinone fut chargé de peindre des figures dans la voûte de la chapelle tandis que Zenale, son associé, peignait sur les murailles certains épisodes de l'histoire de saint Antoine. Ces peintures remontent à l'année 1473; disparues pendant longtemps sous plusieurs couches de badigeon, elles ont été retrouvées et à peu près restaurées. On y remarque, entre autres scènes, *Un criminel comparaissant devant le proconsul Ambroise* qui étonne par la vigueur du dessin et la fermeté du style; les personnages portent tous des costumes dessinés suivant les modes de l'époque et se distinguent par l'énergie de leurs traits et l'expression de leurs physionomies.

Dans la même église de San-Pietro-in-Gessate, Butinone et Zenale décorèrent de peintures à fresque la chapelle dans laquelle avait été inhumé le protonotaire Ambrogio Griffi, l'ami du duc François Sforza, mort en 1465; malheureusement ces fresques sont détériorées. Il en est de même pour les fresques de l'église del

Carmine faites également en association par nos deux artistes.

A la suite de ces travaux, leur renommée s'était étendue au loin et leurs compatriotes désirèrent posséder quelques-unes de leurs œuvres. Par un acte passé par devant notaire, les deux peintres s'engagèrent à faire pour l'église de San-Martino à Trévise un tableau d'autel payé mille livres.

En 1490, les deux inséparables sont à Pavie. Ils reviennent à Milan décorer les grandes salles du Castello en vue des noces de Ludovic le More et de Beatrix d'Este.

D'après les livres de comptes de Girolamo Gallico, syndic et lecteur du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, Butinone aurait peint sur les murs et les demi-voûtes du cloître des épisodes de la vie de Jésus-Christ et une Madone sous une arcade en terre cuite; nous devons nous en rapporter à ce simple renseignement car ces peintures sont aujourd'hui détruites.

Les peintures qui nous restent de Butinone sont donc très rares mais suffisantes encore pour permettre d'apprécier la valeur de l'artiste. Bien que rattaché d'abord par son éducation première à l'ancienne école, il ne put échapper à la puissante influence de Léonard de Vinci; dès lors, la raideur de son dessin s'assouplit, sa coloration violente s'éclaircit. Malgré ses imperfections, il peut prendre place parmi les bons peintres de la fin du xve siècle.

Butinone quitta Milan après la chute de Ludovic le More et retourna à Trévise où il mourut en 1520.

BERNARDO ZENALE

Peintre et Architecte

1436-1526

Né à Trévise en 1436, Bernardo Zenale était un peu plus jeune que Butinone, mais il avait reçu la même éducation et suivi les leçons des mêmes maîtres. Foppa leur avait appris à tous deux l'architecture en même temps que la peinture. Mantegna et Squarcione complétèrent cette instruction; aussi, jusqu'à leur rencontre avec Léonard de Vinci, la vieille école lombarde n'eut pas de plus fervents adeptes.

Le premier ouvrage de Zenale fut croit-on la décoration d'une chapelle dans l'église de Saint-François à Bergame; on y retrouve la signature BERNARDINVS DE ZENALIS DE TRIVILIO PINXIT mais sans date.

Arrivé à Milan, il travaille en 1473 avec Butinone à la chapelle de Saint-Antoine et à la chapelle Griffi dans l'église de San-Pietro-in-Gessate et, d'après Vasari, tous deux sont associés pour décorer une chapelle dans l'église del Carmine, mais, nous l'avons dit, rien ne subsiste de ces peintures.

Zenale quitte alors Milan pour aller à Trévise avec

Butinone, puis revient à Pavie, mais de suite les deux camarades reçoivent l'ordre de retourner à Milan peindre la grande salle du Castello.

C'est encore avec Butinone que Zenale travaille au premier cloître de l'église de Saint-Marie-des-Grâces, tandis que Léonard de Vinci peignait sa célèbre *Cène* dans le réfectoire des moines. Il faut croire que le grand maître de la peinture moderne tenait Zenale en une certaine estime, car Vasari rapporte que Léonard de Vinci lui demanda son appréciation sur la figure du Christ qu'il dessinait et redessinait à plusieurs reprises ne la trouvant jamais assez belle à son gré pour exprimer la divinité du personnage. C'est à cette époque, 1496, que Ludovic le More commanda à Zenale le beau tableau votif dont nous avons parlé à propos des portraits de Ludovic et de Beatrix.

Alors le talent de Zenale atteint son apogée; son dessin est correct, sa couleur est brillante, l'expression de ses figures est encore un peu barbare, mais la fréquentation de Léonard lui avait donné un peu de cette grâce idéale qu'il ne possédait pas autrefois.

On sait encore qu'en 1501, Zenale soumettait aux conseillers de la fabrique de Santa-Maria-presso-Celso un projet pour la décoration de l'église, mais que ce projet trouvé trop dispendieux ne fut pas adopté.

A partir de ce moment Zenale abandonne la peinture et devient architecte. C'est en cette qualité qu'il s'occupe en 1504 de l'agrandissement de cette même église de

Santa-Maria-presso-Celso, travaux laissés inachevés par suite de la mort de Dolcebuono qui les avait jusque-là dirigés. Pendant les années de trouble et de révolution qui suivirent la chute de Ludovic le More, les nouvelles constructions furent interrompues, mais le sage gouvernement du maréchal de Chaumont ayant ramené la paix et la tranquillité à Milan, les fabriciens décidèrent de les continuer et de faire une nouvelle entrée à leur église. A cette intention ils avaient acheté précédemment de Leonardo Visconti, abbé commendataire de San-Celso, quelques bâtiments occupant l'espace compris entre l'église et la rue, et cette vente avait été consentie par l'abbé sous la condition que l'on construirait de ce côté un petit cloître ouvrant en avant de l'église. On allait passer à l'éxécution du projet. Cristoforo Solari avait même été choisi comme architecte, mais les vicissitudes survenues pendant les dernières années du règne de Louis XII firent surseoir aux travaux. Ils furent repris en 1514 sous la direction de Zenale et l'on voit, en examinant les comptes de la fabrique, que cette même année un acompte très important lui est versé en rémunération de ses anciens travaux et de ceux qu'il était en train d'exécuter. De plus, on fixe un traitement annuel pour son fils Girolamo dont il se faisait aider.

La carrière d'architecte de Zenale se prolongea jusque dans son extrême vieillesse; en 1525, il dirigeait encore les constructions de San-Celso. En 1522, après

la mort d'Amadeo, il est nommé architecte de la cathédrale de Milan; en 1523, les fabriciens de l'église de Sainte-Marie-Majeure à Bergame ont recours à lui pour reconstruire l'abside de leur église et agrandir le chœur.

Malgré ses occupations fort absorbantes, Zenale reprit ses pinceaux en 1517 pour peindre un tableau destiné à l'église de Sainte-Marie-des-Grâces; il représente la *Sainte-Vierge accompagnée de plusieurs saints* et d'un personnage à toge qui est Nicolo Lachenaer, le gouverneur de Milan pour François Ier.

Bernardino Zenale mourut en 1526; son corps fut déposé à l'église Sainte-Marie-des-Grâces dans un caveau où reposait déjà un de ses fils. Sur la pierre qui le recouvre, on lit l'épitaphe : « SEPVLCRVM BERNARDINI DE TREVILIO ET HIERONIMI EIVS FILII ».

AMBROGIO STEFANI DA FOSSANO

DIT

IL BORGOGNONE

Peintre.

1460?-1524

Ambrogio Fossano surnommé *il Borgognone* était né à Fossano en Piémont. Il a signé : OPUS DE AMBROGIO DE FOSSANO DICTO BORGOGONO. Peintre religieux, c'est à déco-



CHARTREUSE DE PAVIE
Le Christ en croix, par Ambrogio Fossano dit le Borgognone.

rer des autels et des églises qu'il passa toute sa vie. Ses véritables maîtres, ceux auprès desquels il va chercher ses inspirations sont Foppa, Butinone et Zenale, toute la vieille école lombarde. On trouve encore dispersés dans certaines collections particulières de rares souvenirs de cette première manière un peu sèche, un peu dure, mais d'une belle couleur et d'une heureuse composition. Il apparaît à Milan vers 1480. D'où venait-il? On ne sait. Peut-être de la cour de Charles le Téméraire, ce qui lui aurait fait donner le surnom de Bourguignon. Il peint d'abord quelques sujets et figures de saints à l'église de Santa-Maria-della-Rosa, démolie en 1838 pour augmenter les services de la Bibliothèque Ambroisienne, ces fresques sont conservées à la galerie Brera avec d'autres provenant de l'église de Santa-Maria-dei-Servi. Puis, il est chargé de décorer dans l'église de San-Eustorgio la chapelle que la famille Brivio faisait préparer pour y placer l'urne sépulcrale de Giacomo Stefano Brivio mort en 1484, sculptée par Tommaso Cazzanigo. Il reste encore quelques traces de ces décorations ; on y voit une Vierge sous un dais, couronnée par deux anges volant au-dessus de sa tête.

Peu après, Ambrogio quitte Milan avec son frère Bernardino pour venir s'installer à la Chartreuse de Pavie, et, c'est en décorant les chapelles et les voûtes de l'église qu'il atteint au plus haut degré de sa gloire. Si, pendant les dix années qu'il passa au monastère, il lui est arrivé quelquefois d'être consulté sur des problèmes d'archi-

tecture, comme par exemple au moment où Amadeo élaborait le plan général de la façade, jamais il n'a fait œuvre d'architecte; toutes ses forces et tout son talent furent consacrés à embellir de splendides peintures cet édifice déjà si somptueux. Cependant, il donna les dessins de plusieurs vitraux des verrières et ceux des magnifiques marqueteries en bois qui devaient orner les stalles du chœur, travaux exécutés par Bartolomeo di Polli et Pietro Vailate entre les années 1487 et 1492.

On peut dire qu'après avoir pris possession de ce vaste champ de travail Ambrogio Fossano ne le quitta plus, tant son esprit artiste et religieux se trouvait à l'aise parmi ces moines qui faisaient de leur couvent une merveille d'art; son talent s'y développa, s'assouplit, surtout dans ses types de Vierge, et acquit cette finesse d'expression, cette douceur, cette noblesse et cette simplicité dans les attitudes, cette force et cet éclat dans la couleur qui font de Borgognone, malgré le silence qui a longtemps environné son nom, un des plus illustres peintres de la Lombardie.

Bien qu'une partie de ses ouvrages soit perdue, il en reste encore assez à la Chartreuse pour témoigner de son grand talent et de l'importance de l'œuvre accomplie. Son premier tableau dans la suite des chapelles porte la date de 1489; mais ses principales compositions ornent les voûtes du transept. Dans l'une, il représente le *Couronnement de la Vierge* entourée de saints, ayant agenouillés à ses pieds François Sforza et Ludo

vic le More; dans l'autre, située vis-à-vis la première, la *Mère de Dieu,* son divin Fils sur ses genoux, reçoit les hommages du duc Jean Galeas Visconti, le fondateur du monastère qui lui présente le modèle de l'église, et de ses fils Philippe, Gabriel et Galeas. Ces belles peintures ont la majesté des mosaïques chrétiennes; elles ont un caractère austère et presque sacerdotal; elles furent exécutées entre les années 1490 et 1494. En dehors des absides, sur les côtés, Fossano peignit saint Pierre martyr, saint Ambroise, saint Georges et saint Fortunato, tous chers à la vénération des Milanais.

Parmi les chapelles latérales de l'église, on voit encore, dans celle de Saint-Ambroise, un beau tableau d'autel du Borgognone : il représente saint Ambroise assis, ayant à ses côtés saint Satire, saint Marcelin, saint Gervais et saint Protais, il est daté de 1492; un peu plus loin, un *Ecce Homo* sur fond d'azur. Dans la première chapelle à droite, Borgognone avait représenté *Jésus-Christ portant sa croix* suivi par les chartreux, ce tableau a été transporté à Pavie; dans la troisième chapelle, *saint Satire* entre quatre saints, daté de 1491. La quatrième chapelle contient le magnifique *Christ en croix* : aux pieds du Sauveur expirant, environné d'anges volants, Marie, soutenue par les saintes femmes, succombe à sa douleur tandis que saint Jean agenouillé élève la main pour montrer le Rédempteur; le fond du tableau est occupé par un riche paysage exécuté avec un soin méticuleux. Le tableau est signé : AMBROSIVS

FOSSANUS PINXIT 1490 MAIJ 14 ; il fut payé cent ducats. C'est un chef-d'œuvre. Fra Angelico lui-même, dans ses compositions mystiques, a rarement atteint un tel degré d'idéalisme.

Ambrogio Fossano ne marchandait pas ses peines; les réfectoires, les cloîtres, même quelques-unes des cellules des moines étaient égayés par le chatoiement de sa riche coloration et sanctifiés par le calme et la majesté de ses figures religieuses.

Les deux frères Fossano qui, pendant treize années, avaient partagé l'existence des moines de la Chartreuse, quittèrent le monastère au commencement de 1494 pour venir à Milan s'attacher à une œuvre importante dans l'église de Saint-Satire. Malheureusement ces peintures qui occupaient toute la tribune de l'abside ont été en partie détruites; ce que l'on a pu sauver ou retrouver sous les couches de badigeon qui les recouvraient a été transporté au musée Brera : ce sont plusieurs grandes figures de saints et de saintes dans lesquelles on reconnaît la marque magistrale du pinceau de Borgognone; sur la base d'une colonnette on lit la signature : AMBROSIVS BERGONIS 1495. Pour se faire une idée de l'importance qu'avaient autrefois ces peintures, on peut s'en rapporter à l'estimation qui en fut faite à cette époque par deux artistes Jacopo di Motti, peintre, et Antonio Cicognara de Carrare, sculpteur; ils en fixèrent la valeur à 2212 livres impériales ce qui représenterait environ 24000 lires actuelles.



LA VIERGE INTRONISÉE
Par Ambrogio Fossano, dit le Borgognone.
Bibliothèque Ambroisienne. Milan.

En 1497, Borgognone est à Lodi, décorant la tribune de l'église de l'*Incoronata* et peignant pour les autels de délicieuses petites prédelles.

Pendant les années troublées par les guerres, nous perdons de vue Ambrogio Fossano pour le retrouver à Pavie en 1503, peignant un tableau daté de cette même année, qui appartient aujourd'hui à un descendant de la famille Bottigella. Puis, il revient à Milan et commence dans l'église de *San Simpliciano,* la grande décoration de l'abside où il représente un de ses sujets favoris le *Couronnement de la Vierge :* le Père Eternel portant le Saint-Esprit dans sa poitrine, sous forme de colombe, occupe le sommet de la voûte, il étend les bras pour bénir le Christ qui dépose un diadème sur la tête de sa mère; ce groupe est entouré d'anges volants et de chérubins chantant et jouant de divers instruments; au premier plan, des saints, des saintes, des ermites, des vierges assistent debout à cette scène céleste. Comment ne pas évoquer encore le souvenir de Fra Angelico en face de ces attitudes aériennes d'une suprême élégance, de cette idéale juvénilité, mais c'est aux anciennes mosaïques des basiliques chrétiennes que Fossano a dû aller demander cette majesté et cette noblesse dans l'ordonnance générale de la composition.

Dans l'église de *San Spirito,* à Bergame, on trouve un des ouvrages les plus remarquables de Borgognone. Il s'agit du superbe tableau d'autel divisé en trois parties :

la Vierge intronisée sous la protection du Père Eternel en occupe le milieu, à droite et à gauche se tiennent quatre saints. Ce tableau a été peint en 1508.

De nombreux tableaux conservés au musée Brera et dans plusieurs collections particulières témoignent de l'activité artistique de Borgognone. Notre musée du Louvre en possède deux, petits il est vrai, mais d'un style fort délicat : ce sont une *Présentation au Temple* et un *Saint Pierre martyr*. En 1522, Ambrogio da Fossano signait un tableau d'autel dans l'église de l'*Inco-ronata* de Nerviano, et en 1524, il travaillait encore à décorer le portique de l'église de *San Simpliciano* à Milan.

On ne sait à quelle époque il mourut ; mais à partir de cette date on ne retrouve plus aucun travail fait par lui.

Le musée Brera possède un saint Roch de Bernardino da Fossano, frère d'Ambrogio, il est signé : BERNARDINVS BORGOGNONVS P. 1523.

LÉONARD DE VINCI

1452-1519

Il serait téméraire de vouloir insérer dans cet ouvrage une histoire complète de la vie artistique de Léonard de Vinci, ce travail a été fait du reste par des écrivains d'art ayant une grande autorité et le lecteur pourra se

reporter à ces études[1]. Mais il nous paraît impossible, quand on veut se rendre compte de l'état des arts dans le Milanais à l'époque des Sforza, de ne pas dire quelques mots d'un artiste qui a joui auprès d'eux d'une si grande considération et qui a exercé dans leur entourage une si grande influence.

Né en 1452 au village de Vinci, entre Florence et Pise, dans une de ces bourgades accrochées aux flancs des coteaux qui appartiennent encore à la chaîne du *Monte Albano,* Léonard était fils naturel d'un notaire et d'une paysanne. Son père s'appelait Ser Piero et sa mère Catarina. Le père, qui s'était chargé de l'enfant, vint peu après sa naissance s'installer à Florence et le petit Léonard entra comme apprenti dans l'atelier de Verrocchio. Il y rencontra Lorenzo di Credi, le Pérugin et le peintre amateur musicien Atalante dei Migliarotti. En 1472, âgé de vingt ans, il se fit recevoir membre de la corporation des peintres de Florence et collabora aux œuvres de son maître. Or Verrocchio était à la fois orfèvre, sculpteur, graveur, peintre et musicien. Léonard acquit tous ces talents. Vers 1478 ou 1479, la Seigneurie de Florence lui confia des commandes et il peignit quelques tableaux pour des communautés.

1. *Léonard de Vinci. L'artiste, le Penseur, le Savant,* par Eugène Muntz.
Vasari. *Le vite de'piu excellenti pittori,* annoté par Gaetano Milanesi.
Richter. *The literary Works of Leonard de Vinci.*
Müller. Walde. Leonardo da Vinci.
Rio. *L'Art chrétien.*
H. de Geymuller. *Les derniers travaux de Léonard de Vinci.*

En 1483, ayant atteint sa trentième année et tourmenté du désir de voir du pays et de quitter Florence, Léonard part pour Milan, envoyé par Laurent de Médicis auquel Ludovic le More demandait quelques artistes. Peut-être le régent du Milanais et le peintre s'étaient-ils déjà rencontrés pendant les séjours que le prince avait faits à Florence et surtout à l'époque du célèbre voyage du duc Galeas Marie Sforza ; ils avaient alors tous deux vingt ans et Léonard, beau cavalier et glorieux, devait chercher déjà à se faire remarquer ? Ils se connaissaient donc, cela est fort possible ; en tous cas, c'est en qualité de musicien et accompagné de son ami Atalante qu'il se présenta à la cour des Sforza et c'est à ce titre qu'il sut tout d'abord gagner les faveurs de Ludovic.

A peine arrivé à Milan, Léonard offre à son protecteur de lui rendre tous les services imaginables ; on connaît la lettre fameuse dans laquelle il propose au Régent de construire des machines de guerre ou des ponts, de creuser des souterrains, d'élever de beaux édifices, de sculpter soit en marbre, soit en bronze toute espèce de sujets, même le cheval de la statue de François Sforza [1]. Et la confiance que sait faire naître l'artiste universel est telle que c'est par ce grand travail qu'il débute.

Le duc Galeas Marie avait chargé les frères Mantegazza d'élever à la mémoire de son père un monument triomphal ; ce devait être une statue équestre placée,

1. La lettre manustrite de Léonard est conservée aux Archives de Milan, à la Bibliothèque ambroisienne.

sur un haut piédestal, en face de l'entrée principale du Castello. Il était déjà question de commencer l'exécution de la statue lorsque la mort du duc vint interrompre le travail. Depuis, rien n'avait été fait ; pendant dix ans, il s'éleva à ce sujet des discussions oiseuses et interminables, mais l'irrésolu Ludovic ne parvenait pas à prendre un parti.

Léonard s'offrit pour apporter une solution ; mais alors surgit une difficulté de plus. Léonard devait non seulement satisfaire le Régent et ses conseillers, mais aussi se satisfaire lui-même. Alors, avec cette tournure d'esprit qui le portait à toujours remonter à l'origine des choses, il se mit à étudier l'anatomie du cheval et à dessiner des projets, toujours différents, que son éloquence savait néanmoins faire successivement accepter par Ludovic. Il fallait lutter avec la statue équestre de Marc-Aurèle, avec celle de Gattamelata que Donatello avait élevée à Padoue et surtout avec celle de Colleone que Verrocchio sculptait pour Venise. Léonard voulait dépasser son maître. Ludovic, fatigué de ces lenteurs, se décida à un acte de vigueur. Il écrivit à Laurent de Médicis de lui envoyer un autre sculpteur capable d'exécuter le travail. Ce coup de fouet appliqué au bon moment eut pour résultat de faire terminer la statue et, le 30 novembre 1493, à l'occasion du mariage de Blanche Marie Sforza avec l'empereur Maximilien, le modèle en plâtre du *Colosse,* comme on appelait cette statue à Milan, put être placé sous un arc de triom-

phe devant le Castello ; elle avait, paraît-il, douze brasses de hauteur (7^m,15) d'après Luca Paccioli, ami de Léonard, qui dédia son ouvrage « *La Divina proportione* » à Ludovic le More en 1498. Restait à fondre la statue en bronze, on n'y songea même pas ; du moins cette fonte ne fut jamais commencée.

Le modèle en plâtre restait devant le Castello, exposé aux intempéries des saisons, à tous les accidents, et se dégradait de jour en jour. En 1501, le duc Hercule Ier d'Este chercha à l'obtenir. A cette époque tous les grands capitaines voulaient avoir leur statue équestre. Pour être certain d'avoir la sienne, Hercule l'avait commandée lui-même et la destinait à orner la grande place de sa capitale. Après la mort de son sculpteur, il eut l'idée d'utiliser le *Colosse*. Le 19 septembre 1501, il écrit à Giovanni Valla son représentant à Milan que : « le maître sculpteur qui travaillait à sa statue équestre étant mort, et n'ayant personne à Ferrare capable de le remplacer, il le charge de demander au cardinal de Rohan, alors gouverneur de Milan, de lui concéder le modèle du cheval fait pour le monument de François Sforza et exécuté par Léonard de Vinci, modèle dont on prend si peu de soin à Milan, qu'il va tous les jours se gâtant ». Et, le 24 du même mois, Giovanni Valla répond au duc Hercule que : « le cardinal de Rohan ne fait pas de difficulté à concéder le modèle de Léonard, mais qu'il ne peut le faire sans le consentement du roi ; et il conseille d'écrire à Bartolomeo Cavalieri, ambas-

sadeur de Ferrare auprès de la cour de France, afin qu'il en parle à sa Majesté »[1]. L'affaire n'eut pas de suite. Mais si les arbalétriers gascons de Louis XII en 1499 avaient pris pour cible cette statue, comme on l'a tant de fois raconté, ils ne l'avaient donc pas endommagée bien gravement ; et le *Colosse* resta à Milan tombant pièce à pièce sous la pluie et sous la neige. Peut-être les archers ne s'étaient-ils attaqués qu'au cavalier et le cheval serait resté intact ? Cela est fort possible. Le cheval fut-il par la suite démoli n'étant plus qu'une ruine informe ? Cela est probable. Toujours est-il que l'œuvre de Léonard a péri tout entière et qu'il n'en reste aujourd'hui que des souvenirs : quelques croquis faits par Léonard lui-même, la belle miniature de Fra Antonio da Monza qui sert de frontispice à cet ouvrage[2] et une petite statuette de cheval en bronze doré que possède Mme André, dans sa collection à Paris, sont les seuls renseignements auxquels on peut se rapporter pour se faire une idée de ce que pouvait être la statue équestre de François Sforza.

Léonard se vantait d'exceller dans la peinture aussi bien que dans la sculpture. Pendant les premiers temps de son séjour à Milan, il avait peint plusieurs

1. Les originaux de ces deux lettres font partie des Archives de Modène. Elles sont citées par Campiori : Nuovi documenti par la vita di Leonardo da Vinci. Modena, 1865 ; et reproduites dans la *Raccolta Vinciniana de Milan,* 2e fasc.

2. Wagen et le marquis d'Adda admettent comme exacte cette représentation.

tableaux entre autres la *Vierge aux Rochers* que possède le Louvre et primitivement destiné à l'église des frères de la Conception de Saint-François à Milan. Puis il se mit sur l'ordre de Ludovic le More, à décorer le mur du fond du grand réfectoire des moines dominicains du couvent de Saint-Marie-des-Grâces. Ce fut son œuvre maîtresse et la *Sainte-Cène* devint le signal d'une véritable révolution dans l'art de peindre ; à son apparition l'engouement fut tel que peintres, sculpteurs, graveurs se mirent à la copier[1].

Cette grande peinture représente le moment où Jésus-Christ à table avec ses disciples prononce les paroles : « En vérité, je vous le dis, un de vous me trahira » et le peintre a cherché à rendre l'émotion que de telles paroles firent éprouver à ceux qui les entendaient. Léonard y appliqua tout son génie ; mais ce fut une œuvre de foi, de sincérité et de haute philosophie ; commencée à une époque que l'on ne saurait fixer, elle ne fut terminée qu'en 1497, encore la figure du Christ est-elle, peut-être volontairement, restée inachevée, Léonard ne se sentant pas capable d'en exprimer toute la divinité.

Ludovic le More prenait grand intérêt à l'exécution de cette peinture ; il venait souvent assister au travail

1. Nous possédons une Sainte-Cène de petite dimension sculptée en buis, non pas en bas-relief, mais en ronde bosse, où l'artiste a dû compléter chaque personnage en s'inspirant du caractère que lui avait donné le maître. Cette charmante et fine sculpture porte la date MCXXVI.



La Vierge aux rochers par Léonard de Vinci. Musée du Louvre.

de l'artiste, discutait ses appréciations et s'efforçait de hâter la fin du travail sans pouvoir toutefois vaincre la lenteur voulue du maître, pour arriver à la perfection.

C'est au procédé employé par Léonard pour peindre ce merveilleux tableau que l'on doit surtout l'état de ruine dans lequel il se présente aujourd'hui. Au lieu de peindre à fresque, procédé qui ne lui était pas familier et qui demande une exécution rapide, Léonard peignit à l'huile directement sur l'enduit du mur; dès lors l'humidité et l'incurie ont fait leur œuvre et le mal est irrémédiable.

Dans ce grand réfectoire, en même temps que Léonard, un autre peintre Donato Montorfano peignait sur le mur opposé une grande fresque représentant le *Crucifiement*; il termina son tableau en 1495; et, lorsque Léonard eut achevé le sien, c'est-à-dire deux ans après, voulant rappeler la vénération de Ludovic et de sa femme pour le sanctuaire de Sainte-Marie-des-Grâces, il peignit à l'huile de chaque côté de la fresque de Montorfano les portraits des bienfaiteurs agenouillés et accompagnés chacun d'un de leurs fils. Maximilien est auprès de son père et François à côté de sa mère. Malheureusement ces deux figures sont tellement détériorées qu'il est presque impossible aujourd'hui d'en retrouver quelques vestiges.

Il existe au Castello, à la partie inférieure d'une des grosses tours d'angle, une grande salle appelée

Sala delle, Asse du mot milanais *asse* qui veut dire planche, parce qu'autour de cette salle régnait un haut lambris en bois. La voûte et les parties restantes des murailles sont couvertes d'une décoration d'arbres et de verdure ; il paraîtrait, d'après de récentes recherches, que la décoration de cette salle aurait été exécutée sous les ordres de Léonard. Telle est l'opinion du savant restaurateur du château, l'architecte Beltrami, il faut bien l'accepter, mais il n'était pas vraiment besoin d'un homme si éminent pour peindre ou imaginer ce fouillis de verdure qui s'étale sur ces voûtes. Il n'en est pas de même d'une petite salle que Léonard appelle dans sa correspondance la *Saletta nera* ; ici, la voûte est décorée d'écussons, de guirlandes et de groupes d'enfants tellement élégants dans leurs diverses poses, tellement lumineux de coloris qu'il faut reconnaître la main du grand maître ; et, par bonheur, ces peintures oubliées sont encore parfaitement conservées.

Nous avons vu que Ludovic le More ne se contentait pas de faire décorer par Léonard de Vinci le réfectoire du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces et des salles au Castello, mais qu'il mettait à contribution le pinceau du grand peintre pour lui faire faire le portrait de ses maîtresses ; il existait donc entre le prince et l'artiste des relations de la plus parfaite cordialité.

Un homme d'un génie aussi universel que Léonard et qui avait offert ses services pour faire tant de choses devait nécessairement chercher les occasions de s'oc-

cuper d'architecture. Il n'y manqua pas. Un concours s'était ouvert en 1487 pour l'achèvement de la coupole de la cathédrale de Milan, Léonard y prit part et fournit un modèle, mais son projet ne fut pas agréé, néanmoins il reçut des honoraires, les archives du Dôme conservent les mandats de paiement ordonnancés à cette occasion. Du reste, les projets de Léonard étaient généralement irréalisables, il rêvait, et l'architecture demande des vues positives et des déductions rationnelles. On sait qu'il dépensa beaucoup de temps et d'argent à construire une machine pouvant permettre à un homme de voler, le seul résultat obtenu fut de casser la jambe du serviteur qu'il employait à ces essais. Au Castello, il avait imaginé une tour qui, construite au centre de la forteresse, devait élever à cent cinquante mètres de hauteur un phare pour éclairer la ville. Ludovic le More était tellement sous le charme de sa parole qu'il croyait à la réalisation de toutes ses inventions, aussi le fit-il venir à Pavie pour donner son avis sur la construction de la cathédrale et lui fit-il faire des dessins pour un pavillon voûté à élever dans les jardins de la duchesse Beatrix.

Léonard de Vinci voulait faire bénéficier de sa science ses contemporains ; non content d'écrire des ouvrages sur l'anatomie, la sculpture, la peinture et même sur l'architecture qu'il n'avait jamais pratiquée, il avait fondé à Milan une académie placée naturellement sous le patronage de Ludovic ; on se réunissait au palais

della Torre mis à sa disposition. Militaires, magistrats, poètes et littérateurs étaient admis au même titre que les artistes et Léonard, nouveau Platon, discourait sur toutes choses et faisait bénéficier tout le monde de ses enseignements. Il est certain que ses leçons eurent une influence considérable sur l'art de la peinture et qu'il forma des disciples qui ont fait grand honneur à l'école milanaise.

On a quelquefois reproché à Ludovic le More sa parcimonie envers un artiste d'une si grande valeur. Cela est-il bien exact ? Arrivé à Milan sans rien posséder, Léonard, pendant tout le temps de son séjour en Lombardie, menait l'existence d'un grand seigneur. Il touchait une pension régulière sur la cassette du duc, sans compter les cadeaux, mais il dépensait largement et était souvent obligé de faire appel à la générosité du prince. Le dernier présent qu'il en reçut fut une vigne de seize perches située dans un faubourg de Milan, et Vasari rapporte qu'il avait placé une somme de 600 ducats environ 30 000 lires italiennes au Mont de Florence.

Léonard quitta Milan peu après la chute de Ludovic le More pour aller mettre ses talents au service de César Borgia, puis il vint à Florence. Pendant ce temps, Louis XII arrivait à Milan, accompagné de quelques artistes, Jean Perréal son peintre valet de chambre, Jean d'Autun son chroniqueur et Jean Marot, son poète. Il admirait les œuvres de Léonard. Celui-ci en ayant été

informé, entre en correspondance avec Florimond Robertet et avec Charles d'Amboise et offre ses services. Adorateur du nouveau soleil, il fait si bien qu'il obtient du gouvernement Florentin l'autorisation de s'absenter pendant trois mois, mais il reçoit en même temps l'injonction de ne pas dépasser ce terme sous peine d'une amende de cent cinquante ducats, car il peignait alors le fameux tableau de la bataille d'Anghiari, et la Seigneurie ne voulait pas que ce travail fût interrompu pendant trop longtemps. Voici donc Léonard de nouveau à Milan ; il s'y lie d'une étroite amitié avec le maréchal de Chaumont qui ne vent plus s'en séparer et qui écrit au mois d'août 1506 pour obtenir de la Seigneurie une prolongation de trois mois au congé accordé au peintre. Soderini, alors Gonfalonier de la République Florentine, refuse attendu que Léonard avait reçu d'avance une forte somme d'argent et qu'il devait terminer le tableau commencé ; mais Léonard ne se décide pas à quitter Milan et fait écrire, par le maréchal dont il avait fait la conquête, une nouvelle lettre datée du 16 décembre. Pour venir à bout de la résistance du Gonfalonier, le roi de France ordonne à l'ambassadeur Pandolfini de faire savoir à la Seigneurie qu'il désire trouver Léonard à son arrivée à Milan, ayant à lui commander plusieurs tableaux ; et deux jours plus tard le 14 janvier 1507, le roi écrivait lui-même une lettre adressée aux Prieurs et au Gonfalonier de la République dans laquelle il les invitait à ne

pas rappeler Léonard. Il n'y avait plus qu'à céder. Léonard resta donc à Milan et peignit pour Louis XII plusieurs petits tableaux, tous aujourd'hui disparus, sauf peut-être le Bacchus du Louvre.

Après le départ du roi, Léonard revient à Florence, mais Charles d'Amboise ne peut s'en séparer longtemps et écrit de nouveau pour hâter son retour. Léonard revient en Lombardie et y passe trois années, de 1508 à 1510, occupé à surveiller les travaux du canal de la Martesana qui devait faire communiquer Milan avec Côme, puis il est invité à présenter en concurrence avec Amadeo, Andrea Fusina et Cristoforo Solari le dessin des stalles du chœur de la cathédrale.

Après la mort de Charles d'Amboise et l'arrivée à Milan du nouveau duc Maximilien Sforza, Léonard oublie vite ses anciens protecteurs et n'est pas embarrassé pour faire sa cour au nouveau pouvoir ; d'après l'historien Amoretti, il aurait peint plusieurs fois le portrait du duc.

Bientôt après, voici François Ier qui entre à son tour en vainqueur à Milan et Léonard est toujours là pour conquérir les faveurs du maître. Il s'y emploie si bien que le roi de France, pris sous le charme de ce magicien de l'art et de la parole, ne peut plus s'en passer et, pour se l'attacher plus sûrement, l'envoie à Amboise avec une pension de 700 écus, environ 35 000 francs. Léonard mourut au château de Cloux, que lui avait donné le roi, le 2 mai 1519.

GIOVANNI AMBROGIO PREDA OU DE PREDIS

Peintre.

1450-.......?

Sans aucune certitude à cet égard, mais avec toute vraisemblance, on peut placer la naissance d'Ambrogio de Predis vers l'année 1450; il était Milanais. On ne sait rien de sa jeunesse. Comment devint-il peintre? Quels travaux exécuta-t-il? on l'ignore. Mais il faut croire qu'il s'était déjà distingué parmi ses confrères, sous la régence de Ludovic le More, puisqu'il est désigné comme peintre de Ludovic Sforza dans une note conservée aux archives de Modène ainsi conçue: « Le 22 mai 1482, à Giovanni Ambrogio de Predis peintre de l'Ill[me] Seigneur Ludovic Sforza, dix bras de satin alexandrin pareil à celui de son Excellence la duchesse que son Excellence notre maître lui donne. » Pour quel service rendu ou quel travail fait Ambrogio reçoit-il cette récompense? on l'ignore.

Quelques années plus tard, Ambrogio travaille en collaboration avec Léonard de Vinci. Un document trouvé

1. Le Saint-Siège étant devenu maître du duché de Ferrare en 1498, César d'Este transporta les archives, la bibliothèque et les tableaux de famille à Modène qui lui avait été laissé comme étant fief de l'empire.

2. Archivio Storico dell' Arte. — Camponi: Archivio di Stato di Modena, Libro; Ricordi de la Salvaroba de Castello.

aux Archives d'État à Milan par Motta en 1893 contient une supplique adressée par les deux artistes à Ludovic le More[1]. Ils demandent au Régent d'intervenir auprès des moines de la *Confraternita della Concezione di San Francesco grande* afin de leur faire obtenir le paiement complet des travaux qu'ils avaient exécutés ensemble d'après les ordres de la Confrérie. Léonard de Vinci et Ambrogio de Predis s'étaient engagés à faire pour ces religieux une *ancona,* un retable, doré avec des figures en relief, plus un tableau à l'huile représentant la Madone et deux autres tableaux également à l'huile où devaient se trouver deux anges de grande dimension. Des difficultés s'élevèrent pour le règlement des comptes; les Frères n'offraient que vingt-cinq florins pour la Madone tandis que d'autres amateurs en avaient offert cent. Les deux artistes suppliaient donc Ludovic le More de leur laisser la Madone et de considérer le retable et les deux anges comme payés par les 800 livres déjà versées par les Frères.

Nous connaissons la Madone que les deux peintres se réservaient de vendre à un amateur plus généreux, nous la possédons au Louvre sous le nom de la *Vierge aux rochers,* elle a fait partie des collections royales depuis François Ier, elle est bien de Léonard de Vinci, mais les deux anges qui l'accompagnaient peuvent être

1. M. Malaguzzi ayant découvert aux mêmes archives un abrégé de cette supplique a pu démontrer que la date du document doit être placée entre les années 1491 et 1494.

attribués avec toute vraisemblance à Ambrogio de Predis.

Cependant la Confrérie des Frères de Saint-François possédait dans son église un tableau d'autel représentant la Madone avec l'Enfant Jésus et le petit saint Jean ; ce tableau a été vu et décrit par Lomazzo dans son *Traité de la peinture,* par Torre qui en parle dans le *Rittrato di Milano* publié en 1674, et par Gerli qui le reproduit vers 1774 dans le recueil des *Designi di Leonardo da Vinci,* et tous attribuent le tableau à Léonard de Vinci.

La Confrérie des Frères de Saint-François ayant été supprimée en 1781 et réunie à l'Hôpital de Santa Caterina la Ruota, l'administrateur général des biens des hospices le comte Alessandro Cicogna vendit le tableau d'autel représentant la Madone à un peintre anglais nommé Gavino Hamilton pour la somme de 1582 lires. A cette époque, le tableau était en assez fâcheux état, et on ne semble plus absolument fixé sur le nom de son auteur, car dans une lettre écrite par Cicogna, il s'exprime ainsi : « *da alcuni giudicato di Leonardo da Vinci, da altri del Luini, in qualche parte male riacomodato, in altre assai guasto.* » « Attribué par les uns à Léonard de Vinci, par d'autres à Luini, mal réparé de certains côtés, d'autre part fort endommagé. » Ce tableau serait donc une réplique ou une copie de celui que Léonard et de Predis avaient été autorisés à vendre par Ludovic le More, peut-être à la

42



PORTRAIT DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN

Par Ambrogio de' Predis.

Musée National. Collection Ambras à Vienne.

condition d'en faire un autre pour la Confrérie de Saint-François? Peut-on supposer que cette réplique ait été peinte par Léonard lui-même? Cela pourrait être, mais Léonard, occupé de tant de choses à cette époque, si long dans son travail, ne pouvait guère se reproduire; aussi nous semble-t-il bien plus vraisemblable d'admettre que le tableau qui décorait l'autel de la Confrérie de Saint-François est une copie de l'œuvre de Léonard faite sous ses yeux par son collaborateur Ambrogio de Predis. Ce tableau amené en Angleterre passa, après la mort d'Hamilton, dans la collection du duc de Suffolk, et en 1880, fut acquis par la National Gallery de Londres au prix de 250000 francs. Quant aux deux anges, recueillis par la famille Melzi à Milan, ils sont allés rejoindre la Madone à Londres.

Ludovic le More témoignait à Ambrogio de Predis une vive affection. L'artiste ayant été blessé par un coup de pied de cheval, le duc, dans une lettre écrite de Pavie le 2 juillet 1494, donne licence à son chirurgien ordinaire Magister Joannes de Rosate de séjourner

1. Le Dr Carlo Decio a découvert aux Archives d'État à Milan, le procès-verbal de la délibération par laquelle la commission royale des Fondations pieuses autorise la vente du tableau représentant la Madone au peintre Hamilton; il est daté du 18 juillet 1785: « La Regia Giunta delle Pie Fondazioni approva la vendita fatta dal R. Administratore di S. Caterina alla Ruota à M. Gavino Hamilton per il presso di franchi 1582 del quadro rappresentante la Beata Vergine proveniente dal Pio Luogo della Immacolata in S. Francesco, ora aggregalo alla P. C. di S. Caterina. »

Dans les mêmes archives, dans la série Luoghi pii — Eposti — S. Caterina alla Ruota, se trouve la lettre du comte Cicogna dans laquelle il propose d'accepter l'offre de M. Hamilton et parle du tableau dans les termes que nous avons reproduits.

à Milan auprès du malade: « comme nous aimons non pas médiocrement Jo. Ambrozio pour son talent, non seulement nous sommes contents que vous continuiez à le soigner mais nous vous exhortons beaucoup à vous occuper avec foi et intelligence de l'infirme..... et vous pouvez rester à Milan jusqu'à ce qu'il soit guéri[1]. »

A peine remis, Ambrogio est demandé par l'empereur Maximilien pour graver les coins de ses monnaies, et Ludovic le More, par une lettre datée de Pavie le 8 août 1494, autorise l'artiste à accepter cette proposition. Ambrogio vint donc à la cour impériale, et y fut reçu avec faveur, l'impératrice Bianca-Maria, dont il avait fait le portrait à l'époque de son mariage, le qualifie, dans une de ses lettres à son oncle, de « *el nostro pinctore* »[2].

De retour à Milan, Ambrogio resta en relation avec la famille impériale, car en 1498 l'empereur lui commanda plusieurs grandes tapisseries. Pour achever cet important travail, il fallait de l'argent et Maximilien toujours obéré n'en remettait pas d'avance; Ambrogio eut recours aux emprunts. Dans le contrat qu'il passa, le 18 juin 1501 avec Pietro Porro et Costante de Ello banquiers à Milan, on voit qu'Ambrogio avait un frère

1. Bollettino Storico della Svizzera Italiana, 1891.
2. Ce portrait est actuellement exposé dans la galerie des tableaux de la Bibliothèque Ambroisienne à Milan; attribué d'abord à Léonard de Vinci on a voulu y voir le portrait de Beatrix d'Este. Nous avons reproduit ce très remarquable portrait à la page 137 de ce volume, à l'époque du mariage de Bianca-Maria Sforza avec l'empereur Maximilien.

nommé Bernardino, également peintre qui l'aidait dans son travail et qu'ils étaient fils du noble Lorenzo Preda habitant à Milan auprès de la porte Ticinese.

En 1502, Ambrogio revient auprès de l'empereur et fait de lui le beau portrait que nous reproduisons ici, il est signé : AMBROSIUS DE PÕIS MILANÊN 1502, on le conserve au Musée de Vienne, il fait partie de la collection Ambras.

Ambrogio de Predis avait fait les portraits de Maximilien, de Bianca-Maria Sforza et du seigneur milanais Archinto, peut-être en a-t-il fait d'autres ; mais ils sont inconnus. On sait que le duc de Ferrare Hercule Ier possédait de lui quelques toiles, il avait fait en outre de nombreux tableaux. Le savant abbé Morelli tenait son talent en si haute estime qu'il n'hésite pas à lui attribuer, dans son ouvrage sur les peintres italiens, plusieurs peintures que l'on avait cru auparavant être de Léonard de Vinci ou de Beltraffio.

On ne sait pas exactement la date de la mort d'Ambrogio de Predis.

BENEDETTO BRIOSCO
TOMMASO ET FRANCESCO CAZZANIGA

Sculpteurs.

Souvent associés pour exécuter les mêmes travaux,

ces trois artistes apparaissent à la même époque à Milan, vers 1484.

Benedetto Briosco, fils d'un sculpteur d'assez médiocre talent, fut attaché aux chantiers de la cathédrale de Milan en 1483 et exécuta plusieurs statues entre autres une sainte Agnès et une sainte Apollonie. Plus tard, il vint travailler à la Chartreuse de Pavie sous la direction d'Amadeo et sculpta la partie supérieure du monument de Jean Galeas Visconti, avec la statue de la Vierge qui le surmonte; il y donna la marque exacte de son talent ferme et à la fois extrêmement délicat. Il sculpta également à cette époque sur la porte de l'ancienne sacristie les médaillons des ducs de Milan, belles œuvres d'un dessin correct et d'une exécution remarquablement habile ; suivant les termes du contrat passé avec le prieur du monastère, il aurait été aidé dans cette tâche par Alberto de Carrare auquel fut dévolu le soin de faire le portrait du duc Jean Galeas Visconti en 1490.

Benedetto Briosco avait acquis à la Chartreuse, sous la direction d'Amadeo, une situation importante ; aussi lorsque celui-ci dut renoncer à diriger les travaux de la façade pour se consacrer tout entier à la cathédrale de Milan, Briosco entreprit de remplacer Amadeo et d'exécuter cette façade. Mais pour mener à bien une tâche aussi importante, il croit devoir s'entourer d'une escouade de gens de talent : son fils d'abord Francesco Briosco, puis Stefano da Serto, Fr. Piolletto, Ettore d'Alba, Bartolomeo della Porta, J. Battista da Sesto,

Andrea Fusina et d'autres ; avec eux, il s'attaqua au grand portail de l'église, confiant toute la partie inférieure de la façade aux deux plus habiles Antonio Tamagino et Agostino Busti. Tous voulaient se faire admirer et cela donna naissance à une surabondance de sculpture vraiment effrayante : quinze médaillons dans la frise, avec des anges tenant les instruments de la passion et, sur la voussure, douze autres médaillons encadrés de rameaux, puis huit grands bas-reliefs représentant l'histoire de la fondation du monastère, sans compter nombre de statues. Briosco jouait au milieu de tous ces artistes le rôle d'entrepreneur général ; il faisait les comptes avec le prieur et remettait à chacun ce qui lui était dû.

En 1507, Briosco est appelé à Crémone pour faire dans la cathédrale un monument destiné à renfermer les reliques de saint Pierre martyr et de saint Marcelin, monument disparu[1]. Peut-être aurait-il travaillé plus tard avec Agostino Busti au tombeau de Gaston de Foix.

Dans l'église de Santa-Maria-del-Carmine à Milan, Briosco et Tommaso da Cazzaniga avaient été chargés par Eufrosina Visconti d'élever un tombeau destiné à recueillir les restes de son mari Pietro Francesco. Ce Tommaso da Cazzaniga était un sculpteur de talent remarquablement habile à manier le ciseau, il en a

1. Le contrat fut passé par devant notaire, le 6 mai 1506, entre la fabrique de la cathédrale, les délégués de la cité et le sculpteur, les travaux que ce marché comporte y sont relatés en détail (Archives de Crémone).

laissé la preuve dans le beau monument que l'on voit dans l'église de San Eustorgio, dédié à la mémoire de Giacomo Stefano Brivio. Sur quatre colonnes en forme de balustres, un sarcophage orné de bas-reliefs supporte un édicule dans lequel apparaît un Christ bénissant placé entre deux anges agenouillés. C'est le style de la première renaissance milanaise, inauguré semble-t-il par Amadeo, et adopté par la généralité des artistes pour les monuments funéraires ; c'était une formule d'école. On ne peut s'empêcher d'admirer au tombeau de Brivio la délicatesse de l'ornementation, mais il est fâcheux de la voir envahir le marbre avec une telle profusion.

Tommaso avait un frère nommé Francesco, également sculpteur fort habile. L'église de Sainte-Marie-des-Grâces possède dans la chapelle du Rosaire une œuvre très remarquable due à son ciseau : c'est le magnifique mausolée de la famille Della Torre. Ces Della Torre qui avaient gouverné le Milanais au commencement du XIVe siècle, bien que supplantés par les Visconti, s'étaient maintenus à Milan dans une situation prépondérante ; ils confièrent aux deux frères Cazzaniga le soin d'honorer les membres disparus de leur famille en élevant à leur mémoire le superbe monument que l'on voit encore aujourd'hui. L'urne ou le sarcophage est supporté par six colonnes en forme de balustre semblables à celles du tombeau de Brivio, il est de même orné de bas-reliefs et surchargé d'ornements délicats, d'un



ÉGLISE DE S. EUSTORGIO, A MILAN
Tombeau de Stefano Brivio, par Tommaso Cazzaniga.

goût parfait, mais tellement abondants que ce sarcophage ressemble plutôt à un objet d'orfèvrerie qu'à un monument sculpté dans le marbre. Il porte la signature F. C. Francesco Cazzaniga, mais il n'est pas douteux que les deux frères y aient travaillé. Malgré ces quelques critiques, les deux monuments Brivio et Della Torre doivent être rangés parmi les plus remarquables productions de l'art de la sculpture en Milanais à la fin du xv[e] siècle.

Benedetto Briosco était frère ou proche parent de cet Andrea Briosco mort en 1532 qui, fixé à Padoue, s'acquit, sous le nom de Riccio, une grande réputation de fondeur et de ciseleur. Il exécuta, vers 1507, le fameux candélabre de bronze de la chapelle Saint-Antoine dans l'église dédiée à ce saint et le tombeau de Marc Antonio della Torre, savant professeur d'anatomie de l'académie de Padoue, mort en 1512. Ce monument érigé dans l'église de San Fermo à Vérone fut démoli plus tard et les bas-reliefs en bronze qui l'ornaient ont été jugés dignes de prendre place au Louvre, à la galerie des sculptures de la Renaissance.

MARCO D'OGGIONO

Peintre.

1470 ?-1530.

Marco d'Oggiono ou Uggiono, qui doit son nom au

petit village de Uggiono près de Milan, où il naquit, est un des plus remarquables élèves de Léonard de Vinci. De bonne heure il s'attacha à copier les ouvrages de son maître, aussi reproduisit-il plusieurs fois avec une grande habileté la fameuse *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces alors dans tout son éclat. La plus célèbre de ces copies faite autrefois pour la Chartreuse de Pavie est aujourd'hui exposée à la galerie de l'Académie royale de Londres.

Marco d'Oggiono était un fresquiste, il couvrit un grand nombre de murailles de ses compositions religieuses ou dramatiques; mais bien peu de ses ouvrages ont résisté aux injures du temps. On admirait au couvent de Santa-Maria-della-Pace à Milan une suite considérable de ses peintures; le couvent a été transformé ou détruit au XVIIIe siècle et le musée Brera n'a pu que recueillir quelques fragments de ces fresques : un *Adam et Ève,* un *Saint-Christophe,* les *Noces de Cana*, des figures d'apôtres, etc... Le grand *Crucifiement* qui se trouvait dans le réfectoire des moines, et que Lanzi considérait comme un chef-d'œuvre, a disparu.

Marco d'Oggiono peignit quelques tableaux à l'huile, mais dans ce genre il est moins heureux que dans la fresque. Le musée Brera a pu en réunir quelques-uns; ce sont toujours des sujets religieux provenant les uns du couvent des Frères mineurs de Lodi, les autres de l'église de Santa-Maria-della-Pace, les plus importants sont une *Ascension de la Vierge* et un *combat entre les*

archanges Michel, Raphaël, Gabriel et le Démon. Le Louvre possède plusieurs tableaux de Marco d'Oggiono : l'un provenant d'un échange fait en 1812 avec le musée Brera représente une *Sainte Famille* ; un autre, connu sous le nom de la *Vierge aux balances,* forme un groupe composé de la Sainte Vierge portant l'Enfant, accompagnée de sainte Elisabeth, saint Jean et saint Michel. Il est classé par les conservateurs du musée sous la rubrique « École Lombarde », mais certains critiques autorisés, entre autres Charles Blanc, n'hésitent pas à l'attribuer à Marco d'Oggiono. Un autre tableau représente une jeune *Vierge allaitant son enfant* ; toutes ces peintures sont d'une couleur agréable et d'un dessin élégant. On voit également au Louvre une copie de la Cène, d'une exécution identique à celle de Londres, mais moins grande ; elle avait été commandée par le cardinal de Montmorency pour la chapelle du château d'Ecouen.

Marco d'Oggiono mourut à Milan en 1530.

CRISTOFORO FOPPA, DIT CARADOSSO

Sculpteur et graveur.

1452-1527.

Né en 1452 à Mundono village situé entre Lecco et Côme près de l'Adda, Caradosso Foppa qui signait Caradosso del Mundo, avait travaillé de bonne heure

dans l'atelier de son père, orfèvre et joaillier. Il vivait assez obscurément dans la boutique paternelle lorsqu'un voyage fait à Rome, en 1487, mit au jour ses qualités d'artiste et sa compétence comme expert. Dès lors, il est en faveur à la cour de Milan. Bellinzoni, le poète officiel, Léonard de Vinci, l'homme universel, et l'architecte courtisan Bramante, le prennent sous leur patronage et plus tard il en témoignera sa reconnaissance à ce dernier en exécutant son admirable médaille. Caradosso est alors nommé graveur des monnaies ducales et c'est à lui que l'on doit, parmi les très rares pièces qui nous restent de cette époque, le beau teston d'argent représentant d'un côté : le jeune duc Jean Galeas Sforza avec la mention IO. GZ. M. SF. VICECO DVX MIL. SX, et de l'autre son oncle Ludovic avec l'inscription LVDOVICVS PATRVVS GVBERNANS. Cette pièce est une merveille de finesse d'exécution et de délicatesse d'interprétation ; on pourrait la croire modelée d'après des dessins de Léonard de Vinci tant les deux figures comportent de grâce et de noblesse [1].

Un peu plus tard, Caradosso donne deux médailles qui peuvent être considérées comme ses chefs-d'œuvre en ce genre. Dans la première, il représente sur la face Ludovic le More avec la mention : LVDOVICVS MA. SF. VICO. DVX. BARI. DVC. GVBER. Le duc de Bari est tête nue, tourné à droite, le buste armé et sur la cuirasse une Victoire.

1. Nous avons l'avantage de posséder un de ces beaux testons dans notre collection.

Sur le revers : Ludovic, assis sur un trône élevé reçoit les hommages du peuple ; sur la base du trône on lit : P. DECRETO et, en exergue : OPTIMO CONSCILIO SINE ARMIS RESTITVTA (La paix rétablie sans le secours des armes). D'après Fabrizy, cette médaille aurait été frappée pour célébrer l'entrée de Ludovic le More à Gênes en 1488. En même temps, Caradosso exécutait, sur l'ordre de Ludovic le More, une autre médaille où François Sforza était représenté également tête nue, mais tourné à gauche, le buste armé ; sur la cuirasse un chien accroupi sous un bouquet de palmiers, avec l'inscription : FRANCISCVS SFORTIA. VICECOMES. DVX. MIL. QVARTUS. Comme dans l'autre médaille, le revers de celle-ci représente toute une scène : le duc à cheval sous un dais porté par quatre soldats fait une entrée triomphale à Milan, dont les portes et les murailles se voient dans le fond du tableau, tandis que le peuple acclame le prince et se prosterne sur son passage. En exergue, les mots : CLEMENTIA ET ARMIS PARTA (conquise par les armes et la clémence) sont une pure flatterie. Sur ces deux belles médailles, les deux figures principales sont sculptées avec une remarquable finesse, si elles n'atteignent pas la largeur d'exécution d'une médaille de Pisanello ou de Matteo da Paste, il ne faut pas moins admirer cette vitalité, cette vivacité d'expression qui font de ces deux têtes de très remarquables portraits. Mais l'orfèvre se trahit dans la composition trop confuse et l'exécution un peu mièvre des bas-reliefs placés aux revers.

Nous avons qualifié Caradosso du nom du sculpteur; en effet, il le fut et sculpteur d'un très grand mérite.

La première de ses œuvres, en ce genre, serait l'importante *Déposition de Croix*, le *Mortorio*, en terre cuite coloriée et dorée, placée dans une des chapelles latérales de l'église San-Satiro à Milan. C'est une œuvre considérable composée de quinze personnages : à gauche, saint Jean debout, derrière lui Joseph d'Arimathie; au centre, le corps du Christ, étendu sur les genoux de sa Mère évanouie et soutenue par des disciples, plus loin un groupe de spectateurs. A l'exception de la tête de la Vierge qui est d'une beauté parfaite, les physionomies des autres personnages sont toutes grimaçantes, les traits en sont d'une énergie et d'un réalisme outré, les poses, les gestes sont heurtés ; l'auteur a voulu arriver à un effet dramatique, il a dépassé la mesure. Torre, dans sa description de Milan, écrite en 1674, est le premier qui ait attribué cet ouvrage à Caradosso en se basant simplement sur la beauté de la sculpture. Mais d'autre part, M. Caffi a trouvé, il y a peu de temps, un document de cette époque d'après lequel l'autel de la *Pieta* n'aurait été décoré qu'en 1507, époque où Caradosso n'était plus à Milan. Malgré l'opinion de deux maîtres tels que M. Bode, conservateur au musée de Berlin et Eug. Müntz, je me range à l'avis de M. Caffi et, après examen, je puis déclarer que les statues du *Mortorio* de San-Satiro ne sont pas de Caradosso, non seulement parce qu'il existe dans l'église de la *Beate-*

Virgine à Saronno une œuvre similaire sculptée par Andrea Fusina en 1517, non seulement parce qu'il en existe une autre dans l'église de San-Giovanni-Decollato de Modène, sculptée par Guido Mazzoni et que l'on rencontre beaucoup de ces *Mortirii* en Lombardie,



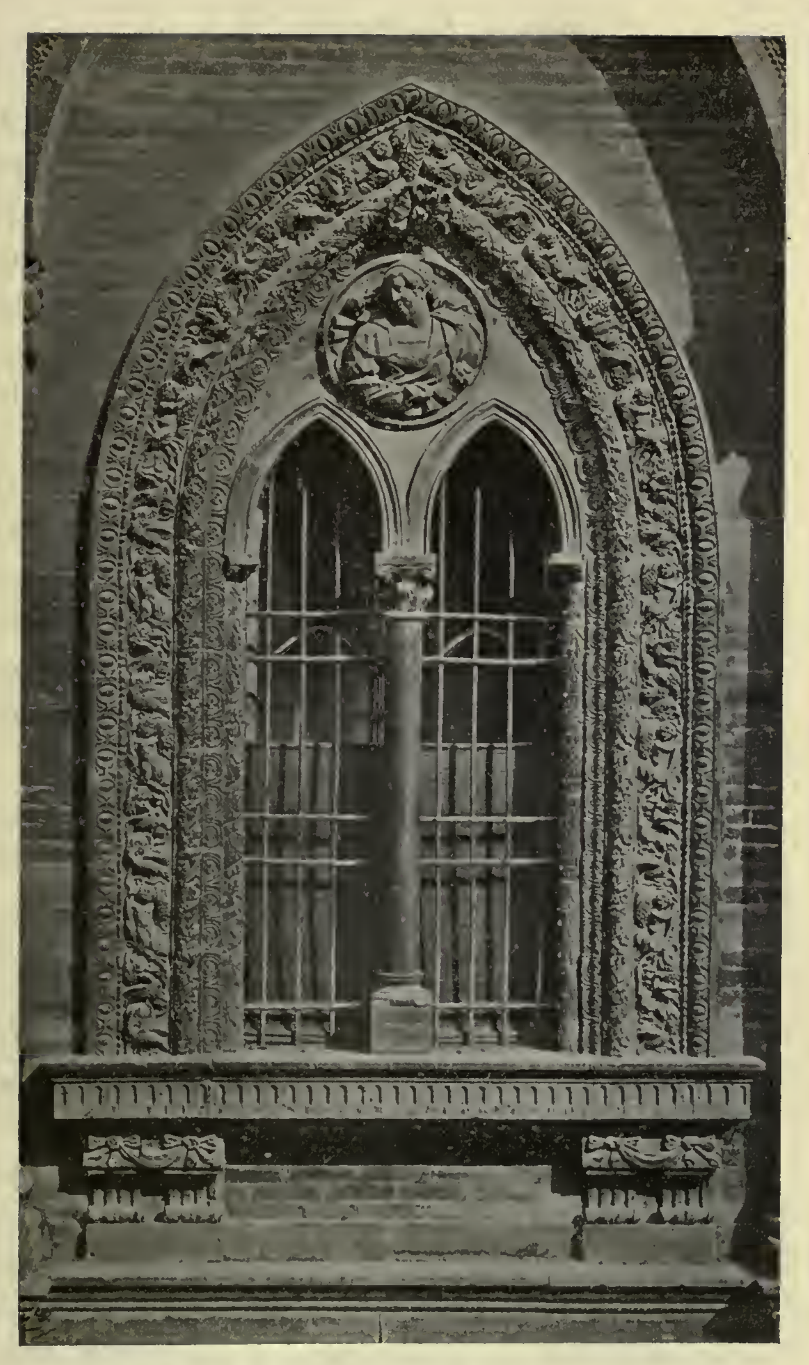
Église de San-Satiro à Milan. Frise sculptée par Caradosso.

mais, parce que dans le petit baptistère de San-Satiro, annexé à l'église par Bramante en 1485, on peut voir des œuvres authentiques de Caradosso et elles n'ont aucun rapport ni de style ni de facture avec cette *Pieta.*

Ce petit baptistère, de forme octogonale, comprend à sa partie inférieure une série de huit arcades au-dessus desquelles se développe une frise divisée elle-même en

huit sections. Au centre de chacune d'elles, un médaillon circulaire, entouré d'une guirlande de fleurs, contient un buste faisant saillie en haut relief et, de chaque côté, des génies ou des enfants, assemblés par groupe de trois ou quatre, jouent ou font de la musique. Il est impossible de ne pas se rappeler les petits anges de Lucca della Robbia qui ornaient la *cantoria* du dôme de Florence en regardant ces groupes d'enfants d'un dessin si correct, d'une allure si naturelle, d'un art si plein de vie et de distinction ; mais il faut surtout admirer la facture large et nerveuse, le naturalisme hardi de ces bustes en terre cuite bronzée. Ces têtes semblent reproduire les traits de compatriotes ou d'amis de l'auteur : dans l'une on reconnaît le portrait de Bramante ; dans une autre celui de Caradosso lui-même, portraits que l'on retrouve du reste en plus petit dans les médaillons en terre cuite qui décorent les fenêtres de la façade de l'Hôpital Majeur construite par Bramante en 1485.

Caradosso, devenu le médailleur attitré de la cour et le graveur des monnaies ducales, fut chargé en 1495 d'expertiser et de mettre en gage, chez les juifs de Milan, une grande partie des joyaux de Ludovic le More, mission délicate qui ne pouvait être confiée qu'à un ami sûr et discret. A cette même époque, Caradosso était choisi pour des négociations plus difficiles. Après la chute de Pierre de Médicis en 1494, le palais du prince avait été pillé, une grande partie des objets d'art qu'il renfermait, médailles antiques, pierres gravées, vases



Hôpital Majeur à Milan. Décoration des fenêtres par Caradosso.

précieux, avaient été vendus à Florence et à Rome. Ludovic le More chargea Caradosso d'aller essayer d'en recueillir le plus grand nombre possible et de les rapporter à Milan. Trois lettres adressées au duc par son émissaire relativement à ces recherches sont conservées aux Archives de Milan : elles sont datées des 29 janvier, 9 et 21 février 1495 et sont signées Caradosso del Mundo.

Après la captivité de Ludovic le More, Caradosso va se fixer à Rome et devient le courtier de la marquise Isabelle de Mantoue et de l'évêque Louis de Gonzague qui achètent, par son intermédiaire, plusieurs marbres antiques. Mais il revient pour quelque temps à Milan, où, le 22 février 1512, il est désigné par les fabriciens du Dôme pour expertiser le modèle d'une porte.

De retour à Rome, il grave la belle médaille de Bramante et celle du pape Jules II ; il fit aussi celle de Léon X qui le nomma joaillier pontifical.

C'est à Rome que Caradosso exécuta le fameux encrier en argent, orné de petits bas-reliefs représentant des scènes de la mythologie : l'*enlèvement de Ganymède*, le *combat des Centaures et des Lapithes*, *Hercule et Cacus* et des *Triomphes*, etc... Il engageait la marquise Isabelle à faire l'acquisition de cette œuvre d'art et en demandait mille ducats ; le marché ne fut pas conclu. Cette belle pièce, perdue par la suite ou détruite, n'est plus connue que par les reproductions en bronze des petits bas-reliefs qui la décoraient et qui forment d'in-

téressantes plaquettes. On trouve dans la collection Gustave Dreyfus : l'*Enlèvement de Ganymède*; le *combat des Centaures et des Lapithes,* avec un fond d'architure représentant un portique romain d'un beau style sur colonnes corinthiennes ; et *Silène battu par des bacchantes*. On connaît encore d'autres plaquettes de Caradosso : *Jésus-Christ environné des douze apôtres* rappelant à la vie ou guérissant un jeune homme que lui présente sa mère ; l'architecture qui accompagne cette scène est du plus pur style de la grande renaissance, elle a sans doute été dessinée par Bramante ; c'est aussi Bramante qui a tracé sur une autre plaquette le beau portique à fronton sous lequel passe un *triomphateur* assis sur un char traîné par des chevaux ; une scène maritime représentant des *Hommes qui se baignent* dans la mer (collection Dreyfus); la *Force et la Science* en médaillon (même collection) ; au musée de Berlin, la *Mort de Laocoon* et de ses enfants. Dans toutes ces œuvres, quoique de petites dimensions, Caradosso se fait admirer par la pureté de son dessin, sa science du groupement des personnages et la fermeté de son burin.

Il exécuta, pour le cardinal Médicis devenu plus tard le pape Pie IV, une merveilleuse *Paix* en or ciselé et gravé que conserve le Trésor de la cathédrale de Milan ; elle représente une *Descente de Croix* encadrée de colonnes de lapis-lazuli, ornée de camées en pierre dure et surmontée des armes du cardinal.

On attribue à Caradosso un coffret de bronze revêtu de médailles avec des bustes d'hommes dont le Museo Civico de Bologne, la Galerie d'Este à Modène et le musée de Berlin possèdent des exemplaires.

On sait par les archives du « Sancta Sanctorum » à Rome, qu'en 1524 un certain Caradosso de Foppa de Milan avait commencé un dais pour recevoir une célèbre image du Christ, sauvée, en 719, de la furie des iconoclastes et apportée en Italie par le patriarche Germanos ; c'était une sorte d'icone en bois recouvert de métal, orné de sculptures et de guirlandes ciselées et repoussées. Cette image qui avait été portée en procession par le pape Etienne II, pieds nus, jusqu'à Sainte-Marie-Majeure au moment de l'invasion des Lombards, était très vénérée à Rome ; elle fut détruite ainsi que l'œuvre de Caradosso pendant le sac de Rome en 1525.

Caradosso ne survécut pas à cette catastrophe ; il mourut à Rome en 1526.

Benvenuto Cellini reconnaissait dans Caradosso le plus habile orfèvre qu'il ait jamais rencontré ; il déclare dans ses mémoires : « que sa plus haute ambition est d'approcher de l'excellence des œuvres d'un aussi grand artiste ».

LES RODARI

TOMMASO ET JACOPO

Sculpteurs.

?-1526.

Ces deux artistes, orginaires de Maroggia près du lac de Lugano, perdus pendant plusieurs années au milieu du grand nombre de sculpteurs qui travaillèrent à la Chartreuse de Pavie, ne se font guère connaître que vers 1487, par suite d'une circonstance très particulière.

En l'année 1396, le duc Jean Galeas Visconti avait autorisé son architecte Lorenzo degli Spazzi à construire la cathédrale de Côme, mais la façade n'avait été achevée que par son successeur Lucchino da Milano, ayant sous ses ordres comme sculpteurs Tommaso et Jacopo Rodari. Lucchino da Milano était mort en 1487, peu de temps après avoir présidé un banquet offert par les conseillers de la fabrique pour fêter l'achèvement de la façade, et l'un des frères Rodari bénéficia de la vacance. Par un acte notarié en date du 20 juillet 1487, Tom-

maso était nommé « *Fabricator figurarum et ingenierus fabricæ* ».

Les Rodari étaient donc sculpteurs bien plutôt qu'architectes. Comme ils devaient s'occuper tout d'abord de revêtir de marbre les façades latérales de l'édifice restées dans leur nudité primitive de construction en brique, ils présentèrent un modèle, mais celui-ci ne donna aucune satisfaction aux fabriciens, et l'on se décida, comme nous l'avons vu, à appeler Bramante.

Pendant que, réduit au rôle d'inspecteur architecte, Tommaso Rodari surveillait l'exécution des travaux dont Bramante avait donné les plans, le talent de sculpteur des deux frères se donnait libre cours à l'intérieur de l'église : ils élevaient en 1492 l'autel de Sainte-Lucie, où l'on remarque une belle *Mise au tombeau* ; un peu plus tard, en 1498, ceux de Saint-Apollinaire et de l'*Adorata,* et, des deux côtés de l'entrée, les statues de Pline l'Ancien, le naturaliste, et de son neveu, Pline le Jeune, citoyens de la ville de Côme.

Les façades latérales étaient achevées, mais il manquait une porte correspondante à celle dont Bramante avait fourni le dessin. Les Rodari voulurent tout en s'inspirant de l'œuvre de Bramante, faire mieux encore ; c'était une entreprise téméraire. Ils adoptèrent bien le même parti général : une baie rectangulaire accotée de pilastres et surmontée d'un arc dont le tympan est orné de figures. Mais pourquoi, sur l'entablement, cet édicule qui le domine sans se relier aux autres

parties de l'ensemble? Pourquoi ces immenses colonnes



Côme. — Porte latérale de la cathédrale, dite Porte de « la Rana », par les frères Rodari, sculpteurs et architectes.

fuselées, couvertes d'ornements comme des chandeliers d'autel dont l'inutilité est flagrante? Enfin que

viennent faire ici ces personnages placés sans nécessité comme couronnement de l'édifice? Les Rodari ont peut-être fait une porte plus riche que celle de Bramante, mais cette richesse est obtenue aux dépens de la correction des lignes, et la profusion de l'ornementation en détruit tout le caractère. Cette porte dite de « la Rana » est signée : IACOBVS ET TOMMASO RODARI 1505 ET 1509.

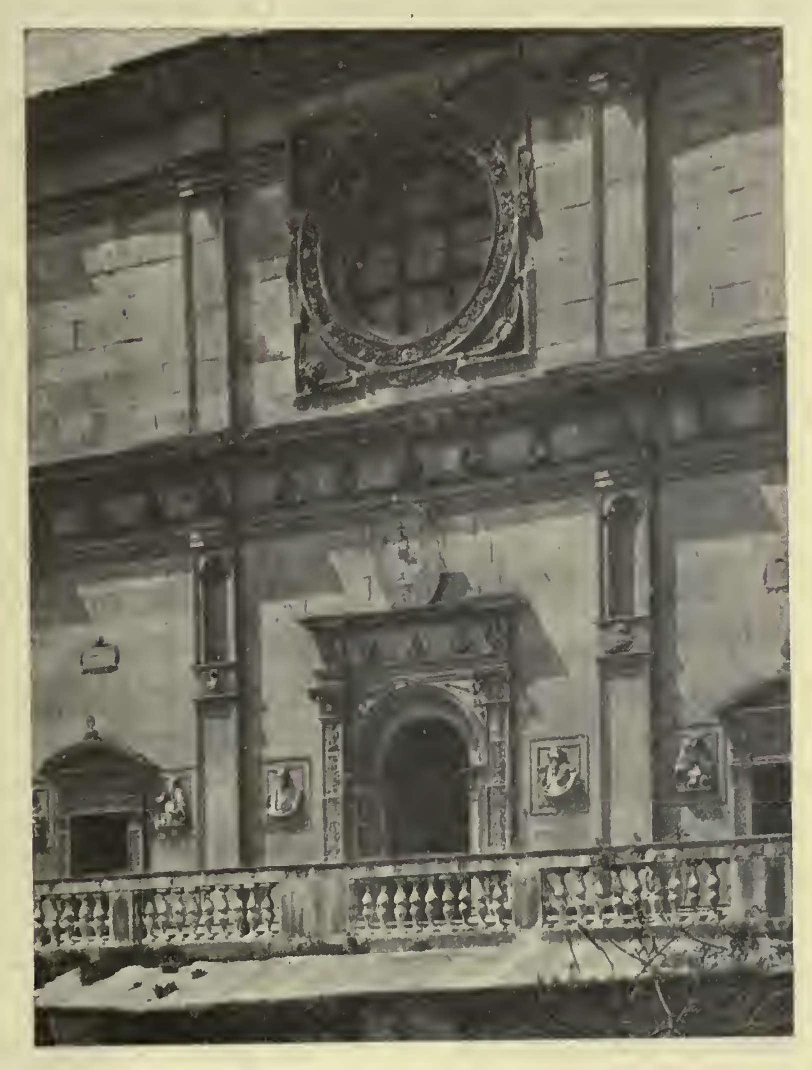
En même temps les deux frères entreprenaient de sculpter sur bois le grand retable de l'autel de saint Abbondio. Ce saint évêque, l'un des premiers apôtres de la religion chrétienne dans la contrée, était tellement vénéré à Côme que l'ancienne cathédrale de la ville avait été placée sous son invocation ; l'autel qui lui était consacré dans la nouvelle cathédrale devait donc se distinguer par une décoration plus éclatante que les autres. Les Rodari imaginèrent de surmonter cet autel d'un immense retable divisé en trois étages : en bas, la statue de saint Abbondio est placée dans une niche au milieu d'un panneau divisé en trois parties par des colonnes ornées en forme de balustre ; de chaque côté plusieurs bas-reliefs reproduisent des épisodes de la vie du saint ; l'étage au-dessus est occupé par trois niches à arcades circulaires abritant les statues de la Sainte Vierge et de deux saintes ; et, sur l'entablement qui couronne cet étage, s'élève une sorte d'édicule à pans coupés surmonté d'une lanterne à dôme environnée d'anges et d'angelots faisant cortège au Christ



CATHÉDRALE DE CÔME

Rétable de l'autel de Saint Abbondio, par les frères Rodari.

ressuscité. Dans ce magnifique retable, de l'effet le plus



Lugano. — Façade de la Cathédrale de S. Lorenzo par les frères Rodari, architectes et sculpteurs.

brillant, où la couleur et la dorure viennent augmenter

l'éclat de la sculpture, si l'ensemble est imposant, tout est d'une confusion désespérante, l'abondance de la sculpture et de l'ornementation en rend l'analyse difficile et l'examen presque pénible, tant le regard est sollicité de tous côtés à la fois par des détails, délicieux en eux-mêmes, mais dont l'ensemble devient écrasant. Cette œuvre d'art remarquable a été terminée en 1514. Artistes convaincus, sculpteurs souples et délicats, Tommaso et Jacopo Rodari possédaient un talent indéniable mais, comme beaucoup de leurs confrères de cette époque, ils ne savaient pas atteindre la pureté de la forme, la science leur faisait défaut, il ne leur restait que leur habileté qu'entraînait la fougue de leur imagination.

Tommaso Rodari demeura l'architecte de la cathédrale de Côme jusqu'à sa mort, en 1526.

Les habitants de Lugano profitèrent du séjour de Tommaso Rodari à Côme pour lui demander de venir achever leur cathédrale dédiée à saint Laurent, en élevant la façade qui, comme presque toujours, avait été réservée à l'époque de la construction. Rodari déféra au désir de ses compatriotes ; mais Bramante n'était pas là pour suppléer à son inexpérience architecturale, aussi la façade de San-Lorenzo est-elle dénuée de tout caractère. C'est une grande muraille de marbre divisée horizontalement par deux entablements d'allure assez classique et verticalement par des pilastres de peu de saillie. Mais le sculpteur qu'était

véritablement Rodari sut trouver, autour de la rosace centrale et aux trois portes de l'église, l'occasion de déployer son talent: le détail des corniches, des frises, des piliers, et des archivoltes est traité avec la finesse de ciseau et l'élégance de composition que l'on se plaît à admirer chez les Rodari et nous ne voyons aucune objection à admettre que les bustes d'évangélistes et de prophètes qui émergent auprès des portes soient l'œuvre des mêmes artistes.

L'école de sculpture de la Chartreuse de Pavie avec ses qualités d'exécution et ses défauts de style avait donc poussé des rameaux puissants jusque dans l'extrême Nord de l'Italie. Les Rodari se souvenaient des leçons des Mantegazza, des Rinaldo de Stauris, de l'illustre Amadeo et de Rizzio de Venise qui, plus tard, se rendait célèbre en sculptant une partie des façades du palais des Doges.

ALBERTO MAFFIOLO
OU
DEI MAFFIOLI DA CARRARA

Alberto Maffiolo avait été autorisé à occuper à la Chartreuse de Pavie, l'atelier abandonné par Antonio Mantegazza à la mort de son frère Cristoforo. Il y fit en 1489 le Lavabo des moines placé dans la nouvelle

sacristie: au milieu de l'arcade qui le surmonte, on voit le buste d'un personnage, peut-être le prieur du monastère, et au-dessus le *Lavement des pieds*, le *Baiser de Judas* et *l'Agonie au jardin des oliviers*. Trois bas-reliefs d'une bonne exécution, malgré l'exagération des gestes et la raideur des vêtements. Il sculpta, sur la porte de l'ancienne sacristie, le médaillon de Jean Galeas Visconti et probablement plusieurs morceaux de la façade de l'église, sous la direction d'Amadeo.

Ludovic le More, voulant faire achever la façade de la cathédrale de Crémone, demanda à Maffiolo de lui présenter un projet d'ensemble et le nomma en 1491 *capo maestro* de l'œuvre. Maffiolo conserva peu de temps ces fonctions et fut envoyé à Parme où il sculpta sur la balustrade de marbre de la cathédrale les têtes de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et de saint Ilario, dans des médaillons séparés par des guirlandes appuyées sur des têtes d'anges. En récompense de ces travaux, il reçut le 13 juin 1498 le brevet de citoyen de la ville de Parme. Alberto Maffiolo, malgré un talent indéniable, n'a pas laissé d'autres traces.

LES DELLA PORTA

On connaît plusieurs artistes du nom de della Porta, tous sculpteurs ou architectes, de mérite assez diffé-



CHARTREUSE DE PAVIE

Piscine du lavabo des moines, par Alberto de Carrare.

rent, mais tous se réclamant d'une origine milanaise, car le berceau de cette famille était la petite ville de Porlezza sur le lac de Lugano.

Lorsque le sculpteur Amadeo traita avec le prieur Valerio pour l'achèvement de la façade de l'église de la Chartreuse de Pavie en 1490, on comptait parmi ses collaborateurs Antoine et Guillaume della Porta, mais il est bien difficile de dire quelle fut la part de ces deux sculpteurs dans l'ensemble de cette œuvre colossale.

Un peu plus tard, vers 1498, un autre della Porta, Giovan-Giacomo, travaille avec Cristoforo Solari au tombeau que Ludovic le More destinait à sa sépulture et à celle de Beatrix, sa femme, qu'il venait de perdre ; ce della Porta vint également se joindre aux sculpteurs qui décoraient la façade de la Chartreuse ; peut-être eut-il une part dans l'exécution du tombeau de Jean Galeas Visconti.

Après la chute de Ludovic le More, tous ces della Porta quittent Milan ou Pavie pour venir s'établir à Gênes, sur l'invitation de Filippino Doria qui voulait faire élever un grand ciborium de marbre au-dessus de l'autel de saint Jean-Baptiste dans la cathédrale. Giovan-Giacomo sculpta en outre différentes statues assez médiocres et son nom serait probablement oublié si son fils ne s'était chargé de l'illustrer. En effet, Guillaume, fils de Giovan-Giacomo, entra à Gênes dans l'atelier de Perino del Vaga qui décorait alors le palais

des Doria, et vint à Rome, recommandé par son père a Sebastiano del Piombo, le gardien du sceau des bulles papales, qui le présenta à Michel-Ange. Guillaume della Porta devint le sculpteur favori de Paul III dont il fit de beaux bustes, et sculpta le magnifique mausolée qui devait lui servir de tombeau. Ce pape appela à Rome un autre della Porta nommé Giacomo. Ce dernier devint architecte, sous la direction de Vignole qui succédait à Antonio da San Gallo comme architecte du palais Farnèse, et il eut, à la mort de son maître, l'honneur de terminer ce splendide monument en 1589.

Antonio della Porta, le premier de ceux que nous avons nommés, avait fondé à Gênes, avec un de ses neveux appelé Paxis ou Pacci, un atelier de sculpture, boutique de commerce plutôt que sanctuaire d'art, comme il y en avait tant à cette époque, où l'on travaillait les marbres de Carrare. Il eut la bonne fortune d'être remarqué par le sire de Folleville, Raoul de Launay, gouverneur de la ville de Gênes en 1507, pour le roi Louis XII, qui, profitant de son séjour auprès de ces sculpteurs, leur commanda son propre tombeau. Pour se distinguer des autres della Porta, celui-ci signait : ANTONIVS DE PORTA TAMAGNINVS MEDIOLANVS. Il mourut en 1534.

Paolo della Porta est un architecte, probablement de la même famille, mais qui ne quitta pas le Milanais ; il s'est fait connaître en construisant l'église de la Madonna de Saronno, dans le style d'architecture adopté

par Bramante pour l'église de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan; une inscription placée sur le clocher indique son nom avec la date 1510. C'est cette même église de Saronno que Bernardino Luini devait quelques années plus tard décorer de ses merveilleuses fresques.

Parmi les membres de cette très nombreuse famille d'artistes, on pourrait encore citer: Gian-Battista et son frère Tommaso qui, sculpteurs tous deux, se firent remarquer par leur habileté à copier les statues antiques, et enfin Teodoro, fils et élève de Guillaume della Porta, mais qui était loin d'avoir le talent de son père.

BARTOLOMEO SUARDI DIT BRAMANTINO

Peintre.

1455?-1536.

Il semblerait d'après l'assertion de Vasari reproduite par Lomazzo, par Calvi et par Perkins en dernier lieu, que deux artistes aient porté à Milan le nom de Bramantino, l'un plutôt architecte que peintre, mais qui cependant aurait été appelé à Rome par Nicolas V vers 1450 pour décorer, avec Piero della Francesca, des chambres du Vatican, et un autre, plutôt peintre qu'architecte, qui fut l'élève et le collaborateur de Bramante d'Urbin. Vasari, fort négligent critique lorsqu'il s'agit d'artistes étrangers à la Toscane et à l'Ombrie, qui, de plus, ne

Suardi revint à Milan. Le 28 décembre 1513, les chartreux de Chiaravalle lui commandaient un tableau d'autel devant représenter une *Déposition de croix,* tableau depuis longtemps disparu. Dans la même année, il fit les cartons des tapisseries commandés par le maréchal Trivulce pour l'atelier installé à Vigevano.

Parmi les œuvres assez rares de Bramantino Suardi parvenues jusqu'à nous, on peut citer : le tableau du Louvre, provenant de la collection Campana, peint en 1491 pour les frères Oblats du couvent de la Porta Nuova à Milan. Il représente la *Circoncision* ; sur le piédestal du trône où est assis la Vierge, on lit : ANNO 1491 FRA. IA. LAPVGNANVS. PP. IVMIL. CAN. Des nombreuses peintures que Bramantino fit dans l'église de Santa-Maria-delle-Grazie à Milan, il ne reste qu'un *saint Pierre martyr,* un *saint Paul* et une *Madone entre saint Louis et saint Jacques* ; à la casa Melzi quelques fragments de plusieurs décorations murales ; à Locarno, une *Fuite en Egypte* signée BRAMANTINO ; la *Madone entourée de saints* de la collection Melzi, enfin la fresque importante recueillie en 1808 par le musée Brera et provenant du palais du Broletto, elle représente la *Vierge tenant l'Enfant sur ses genoux,* assise sous un portique gardé par deux anges ; on pense que cette fresque fut exécutée pendant les dernières années de la vie du peintre.

On ne sait ce que devint Bramantino vers la fin de la domination française en Milanais, on le retrouve en

1523 travaillant, en qualité d'ingénieur, aux défenses de la ville de Milan qu'assiégeait l'armée de Bonnivet. Il faut croire qu'il sût acquérir une certaine renommée dans ces nouvelles fonctions puisqu'en 1525, François Marie Sforza devenu duc de Milan, lui accorda par lettres patentes le titre officiel d'ingénieur et peintre ducal, en louant, non seulement son mérite dans les arts, mais la vaillance dont il avait fait preuve comme ingénieur militaire.

Les derniers souvenirs que l'on ait pu recueillir sur Bartolomeo Suardi datent de l'année 1536, il mourut fort peu de temps après.

GIULIANO DA SAN GALLO

Architecte.

1445-1516.

Un architecte florentin, déjà en grande réputation et tenu en haute estime par Laurent de Médicis, vint faire à la fin du xve siècle à Milan une apparition dont il est nécessaire de dire quelques mots.

L'Italie était en paix, Laurent de Médicis et Ludovic le More se donnaient réciproquement les témoignages de la plus vive amitié. Le régent du Milanais offrit à Laurent de lui faire construire à Milan un palais qu'il pourrait habiter pendant ses séjours dans cette ville. Pour

mettre le comble à cette gracieuseté, il lui demandait d'amener avec lui, à son prochain voyage, l'architecte dans lequel il aurait le plus de confiance. Laurent de Médicis accepta l'offre de Ludovic. Deux actes de donation furent donc dressés à Milan le 16 juillet 1486 concernant, le premier, une maison située à San-Maurillio paroisse de Porta Ticinese et le second une autre maison située près de San-Maurizzio à la Porta Vercellina, très voisines du palais ducal, mais de modeste apparence et nullement convenables à l'habitation d'un personnage de l'importance du Magnifique. Il fallait donc démolir ces maisons et reconstruire sur ce même emplacement un véritable palais. En attendant, Médicis pouvait habiter, à ses passages à Milan, un palais ayant appartenu au duc d'Urbin et mis à sa disposition par Ludovic le More. Cet arrangement ne nécessitait pas une construction immédiate et hâtive. Giuliano da San Gallo, l'architecte choisi par Laurent de Médicis, eut donc le loisir de faire à Florence ses plans et ses modèles et ne fut présenté à Ludovic le More que dans le courant de l'année 1490.

Cette date résulte d'un passage du *Traité des ombres et de la lumière* de Léonard de Vinci où il dit: « le 2 avril 1490 je commencai le présent livre et je recommençai le cheval », or Vasari rapporte que « Giuliano da San Gallo, en arrivant à Milan, alla de suite trouver Léonard qui travaillait pour le duc et lui donna d'excellents conseils pour jeter en bronze le cheval colossal qui fut

détruit par les Français ». La construction élevée à Milan par Giuliano da San Gallo existait encore il y a peu d'années, du moins, il en restait des traces assez importantes pour que l'on pût se rendre compte du style de son architecture, et l'on est tout surpris de constater que le florentin San Gallo, le sévère adepte de la pure Renaissance avait beaucoup emprunté à l'architecture lombarde alors en faveur et qu'il avait agrémenté cette construction, faite tout entière en nriques, de motifs de décoration en terre cuite moulée.

L'ancien palais de Laurent de Médicis a été démoli il y a peu d'années et remplacé par des maisons neuves, mais l'Uffizio Regionale de Milan avait pris soin de faire relever, mesurer et dessiner ce qui restait de l'ancienne façade. Grâce à ces dessins on peut voir que l'architecte florentin, avec sa souplesse et son talent, et sous l'influence du milieu ambiant, sut faire en Milanais une élégante construction lombarde [1].

GIAN CRISTOFORO ROMANO

Sculpteur.

1464 ?-1512.

Gian Cristoforo était fils d'un sculpteur pisan nommé Isaia di Pippo, établi à Rome où il avait déjà

1. Voy. Clausse. *Les San Gallo*. Vol. I, p. 182. Paris, Leroux, 1900.

produit plusieurs œuvres remarquables. On peut citer de lui, entre autres: le tombeau du pape Eugène IV dans l'église de San-Salvatore-in-Lauro, et le tombeau de sainte Monique pour l'église dédiée à saint Augustin. Cet Isaia était fort lié avec un autre sculpteur de grand talent, Paolo Romano, dont on connaît les œuvres maîtresses; à eux deux ils entreprirent l'éducation artistique de Gian Cristoforo. Longtemps le jeune élève travailla à Rome, tantôt avec l'un tantôt avec l'autre de ses deux maîtres, puis, vers 1489, désireux de voir du pays et de produire quelque chose par lui-même, il vint à Ferrare. Il y fut bien accueilli par le duc Hercule et par la duchesse Eléonore, qui lui demandèrent de sculpter le buste de leur seconde fille Beatrix. Gian Cristoforo fit, à la grande satisfaction de ses protecteurs, l'œuvre ravissante dont nous avons parlé à propos du mariage de Beatrix et de Ludovic le More, puis suivit Beatrix à Milan où il rencontra les deux Stanga, Marchesino secrétaire du jeune duc Jean Galeas Sforza, et Cristoforo son frère. Ces Stanga se faisaient construire un palais à Crémone et désiraient l'orner d'une belle porte monumentale; ils chargèrent Gian Cristoforo, qui se faisait appeler Romano, en souvenir de son origine romaine, de sculpter cette porte dont leur architecte Pietro da Rho avait fourni le dessin. Gian Cristoforo partit pour Crémone rejoindre les marbres provenant des chantiers de la cathédrale de Milan qui en étaient toujours abondamment fournis, et que Stanga avait ob-

tenu de se faire livrer à la recommandation de Ludovic



Crémone. — Porte du palais Stanga par Cristoforo Romano.
Musée du Louvre.

le More. Un texte tiré des registres de la *Veneranda*

fabrica del Duomo à Milan fait savoir la date du commencement de cette construction et le nom de l'architecte qui en avait été chargé [1]. Cette porte du palais Stanga, comme toutes les œuvres d'architecture livrées aux seules forces des sculpteurs lombards, est simple par sa disposition générale mais encombrée de détails qui tirent l'œil et en détruisent l'effet ; comme à la façade de la Chartreuse, la richesse de la décoration fait oublier la notion architectonique qui a présidé à sa construction ; si l'arcade largement ouverte conserve encore la pureté de ses lignes, que dire des colonnes engagées qui l'accotent dont le galbe disparaît sous l'abondance des ornements. Sous bénéfice de ces justes critiques et à ne considérer que l'œuvre du sculpteur, il faut admirer la merveilleuse fécondité d'invention, la suprême délicatesse d'exécution de Gian Cristoforo ; toutes ces sculptures, statues, médaillons, frises, groupes sont d'un style élégant et d'un modelé parfait auxquels il faut rendre hommage [2].

1. « 1488, Die XVII septembris. Sub requisitione facta per Mm D. Xtoforum de Stangis et D. Marchasinum ejus filium, nomine quorum Magister Johannes Petrus de Raude requisivit centenaria 200 marmoreis pro quondam opere quod eorum magnificentia asserunt velle construi facere in civitate Crœmone... deliberaverunt concedere. » Michel Coffi. *Archivio Storico Lombardo,* 1879, p. 151.

2. Cette magnifique porte fait partie de la collection des Sculptures de la Renaissance au Louvre depuis l'année 1876, elle a été rapportée d'Italie par un amateur M. Weiss. Elle excita l'admiration de M. Barbet de Jouy alors conservateur du musée, qui l'acheta pour le compte de l'État moyennant 90 000 francs. Cette porte a été attribuée à tort par Cicognara à un sculpteur nommé Bramante Sacchi (*Gazette des Beaux-Arts,* 1873, article par Barbet de Jouy).

Ludovic le More, désireux d'employer un si beau talent à une œuvre qui lui ferait honneur à lui-même, envoya Gian Cristoforo à la Chartreuse de Pavie pour y élever le monument funéraire à l'abri duquel Jean Galeas Visconti avait, près d'un siècle auparavant, désiré en mourant que son corps reposât. Dans le manuscrit du prieur Matteo Valerio (1604-1645), on lit à la date de 1494 ; « *Mastro Gio Cristoforo Romano scultore face l'arca o sia sepolcro dove sono scolpate la historc del duca Galcazo et dura l'opera fino al 1497 ; de accordes L. 8000 et L. 100 di donatio* ». Et le registre des moines ajoute : *Xtoforus habitavit in Chartusia ab anno 1494 usq. ad 1497*. Cristoforo Romano demeura donc à la Chartreuse jusqu'en 1497, occupé à ce grand travail. Il eut pour collaborateurs Benedetto Briosco et Jacobino de Boni qui, au mois de janvier 1494, se trouvait à Carrare chargé d'approvisionner les marbres nécessaires à la construction du tombeau. Ce beau monument est situé dans la partie droite du transept de l'église. Sous un portique composé de deux arcades sur chaque face dans la longueur et d'une seule arcade sur les faces latérales, l'urne mortuaire est surmontée de la statue du duc couché ; à sa tête et à ses pieds deux anges semblent veiller sur son dernier sommeil ; au-dessus de la corniche, un second étage comprend des bas-reliefs et une niche occupée par la statue de la Vierge portant l'Enfant sur son bras, le tout est couronné par de petites statuettes. Gian Cristoforo Romano laissa son nom

inscrit sur l'entablement du mausolée et Briosco grava le sien au bas de la statue de la Vierge. Le monument, abandonné par suite du départ des sculpteurs, ne fut complètement achevé, tel qu'on le voit aujourd'hui, que longtemps après par Galeas Alessi, en 1562.

En 1495, Ludovic le More fit exécuter par Cristoforo Romano différentes sculptures pour la façade de l'église de Sainte-Marie-de-la-Miséricorde, à Vigevano.

Gian Cristoforo Romano quitta le Milanais vers 1498 pour venir à Mantoue auprès de la marquise Isabelle qui réclamait avec instance sa présence. C'est alors qu'il exécuta la superbe médaille de la marquise: le buste est tourné à droite ; au revers, une figure en forme de Victoire, tenant une baguette à la main, semble menacer des serpents. Peut-être pendant son séjour à Mantoue Gian Cristoforo sculpta-t-il la porte de marbre du *studiola* de la marquise, cette belle porte dont les chambranles de marbre noir sont incrustés de six médaillons en marbre blanc représentant des sujets variés. On peut encore attribuer à notre sculpteur le joli monument de Pier Francesco Trecchi mort en 1502 situé dans l'église de San-Vincenzo à Crémone.

Gian Cristoforo revint à Milan en 1505, mais il était resté en correspondance avec la marquise Isabelle, car cette même année 1505 il lui fournit le dessin du mausolée qu'elle voulait faire élever à la bienheureuse Osanna religieuse du tiers-ordre de saint Dominique, dans l'église dédiée à ce saint, à Mantoue.



CHARTREUSE DE PAVIE

Monument funéraire du duc Jean Galeas Visconti, par Gian Cristoforo Romano, Benedetto Briosco et Galeas Alessi, 1492-1564.

Soit à Mantoue, soit à Urbin, où Gian Francesco était reçu avec estime et distinction par le duc Guidobaldo et par sa femme Elisabeth Gonzague, il avait rencontré souvent le gentilhomme poète mantuan Balthazar Castiglione. Séduit comme tout le monde par le charme de l'artiste, par l'aménité de son caractère, Castiglione l'appelle dans ses Rioni : *Il mio Cristoforo Romano* ; il se souviendra plus tard de leurs intéressants entretiens en le prenant pour interlocuteur dans son célèbre livre : *Il Cortigiano* (l'homme de cour). Cristoforo Romano fit la médaille d'Elisabeth Gonzague et celle de sa parente Emilia Pio de Montefeltro.

Pendant les années 1506 et 1507, Gian Cristoforo revint à Rome sa patrie qu'il avait quittée depuis longtemps ; il y fut accueilli avec bienveillance par Jules II, ce qui faisait écrire à la marquise de Mantoue qu'elle voyait avec plaisir son sculpteur officiel, *suo homo et familiare,* son conseiller d'art, reçu avec faveur par le pape[1].

Pendant un voyage qu'il fit à Naples vers cette époque, il modela la médaille d'Isabelle d'Aragon, veuve du duc de Milan Jean Galeas Sforza ; ISABELLA ARAGONIA DVX MIL avec, au revers, une figure symbolique[2] et retourna à Rome, à la suite du cardinal d'Aragon. C'est alors qu'il grava la médaille du pape : IVLIVS II LIGVR SAON PONT MAX. Au revers, deux femmes se donnent la

1. Cartegio d'Isabella ; copia lettere d'Isabella.
2. Armand. *Les médailleurs italiens*. Vol. II, p. 118, 54.

main symbolisant la Paix et la Foi, avec l'inscription : IVSTITIAE. PACIS. FIDEIA. RECVPERATOR.

Dans une de ses lettres, la marquise de Mantoue l'avait invité à faire son buste, « *una testa di marmo de la effigie nostra* » ; ce marbre n'avait été alors qu'ébauché, il fut terminé plus tard.

On ne sait à quelles occupations Jules II employait le sculpteur, mais celui-ci assistait aux fouilles que l'on faisait et fut témoin de la découverte du groupe de Laocoon ; on lui montrait toujours ce qui venait d'être trouvé et il en informait la marquise.

Bramante, chargé par le pape des restaurations du sanctuaire de Lorette, l'emmena avec lui comme vérificateur des travaux, ils y arrivèrent en 1510. Deux années après, le 31 mai 1512, Gian Cristoforo Romano mourait. Il fut inhumé dans la basilique de Lorette à laquelle il laissait tous ses biens.

DOMENICO DE'CAMEI

La ville de Milan a toujours été célèbre par ses orfèvres, ses fondeurs, et ses graveurs, mais à côté d'eux, certains artistes s'étaient adonnés à une forme d'art renouvelée de l'antiquité grecque et romaine, la Glyptique ou gravure en pierre dure, ils y avaient acquis une grande réputation par la beauté et la perfection de

leur travail. Parmi les plus remarqués à la fin du xve siècle, il faut citer Domenico que son talent en ce genre avait fait surnommer *De' Camei*.

Il était né à Milan, gravait en relief les camées, ou en creux les intailles et pouvait rivaliser avec le célèbre florentin Giovanni delle Cornaiole, le protégé de Laurent le Magnifique.

Domenico avait gravé entre autre le portrait de Ludovic le More alors régent du duché de Milan sur un *balascio* (espèce de rubis de couleur foncée que l'on a nommé rubis balais) d'environ dix lignes de diamètre, travail très important et fort apprécié, non seulement par la perfection de l'exécution mais par la beauté de la matière et la rareté de la pierre. Ce rubis, avec beaucoup d'autres joyaux, fut mis en gage par Sforza au moment de ses désastres, pour le rachat de ses soldats faits prisonniers ; il figure dans la liste dressée à cette occasion au milieu des plus belles pierreries du duc, à côté du grand diamant appelé « Le loup » estimé 6000 ducats, d'un énorme rubis estimé 12000 ducats et d'une merveilleuse perle valant 10 000 ducats.

Ludovic le More, devenu duc de Milan, avait fait graver par Domenico une cornaline représentant le portrait de la duchesse Beatrix sa femme. Dans une lettre adressée à Francesco Saleto le 3 juin 1497, c'est-à-dire quelques mois après la mort de cette jeune femme il dit : « ayant fait faire une cornaline qui a reproduit l'image de la Illustrissima autrefois duchesse notre

épouse, de bonne mémoire, dont le souvenir nous est cher, j'ai résolu de m'en servir au lieu et place de notre sceau sur lequel était gravé une tête de César[1]. » Et dans le testament politique de Ludovic le More, on trouve cette cornaline ainsi mentionnée : « Les bulletins des taxes et logements des soldats, des gens d'armes, etc... nous ne voulons pas qu'ils passent ou qu'ils aient effet sans la cornaline de l'image de l'Illustrissima notre épouse d'heureuse mémoire et cette cornaline sera conservée par le gardien de notre garde-robe ». On attribue à Domenico de' Camei le camée représentant la tête de Ludovic le More, conservé dans le cabinet des Gemmes au Musée des Offices à Florence.

Un camée de cette même époque, peut-être du même auteur, reproduit très fidèlement les traits de Beatrix d'Este ; il se trouve dans la collection du prince Trivulce à Milan.

DONATO MONTORFANO

Peintre.

Donato Montorfano, ne serait-ce que par l'ampleur de la seule composition véritablement authentique que

1. Pélissier. Relations de Fr. Gonzague, marquis de Mantoue, avec Louis XII et Ludovic Sforza. Bordeaux, 1878. *Notes complémentaires*, p. 76.

l'on connaisse de lui, doit avoir sa place parmi les peintres qui ont illustré l'époque des Sforza.

Né peut-être sur une petite terre du district de Cantu nommée Mont' Orfano on le rencontre pour la première fois peignant à Savone en 1478, mais quel sujet, et dans quel monument? On ne sait. C'est en 1495 qu'il signe l'immense *Crucifiement* qui, dans le réfectoire des moines du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces, fait face à la *Sainte Cène* de Léonard de Vinci. Au centre le Christ expire sur la croix entre les deux larrons, les saintes femmes, des groupes de soldats et de gens du peuple remplissent le vaste espace qu'occupe cette grande fresque; au fond s'élèvent les remparts et les monuments de la ville de Jérusalem. Cette peinture ne témoigne pas beaucoup en faveur du talent du peintre le dessin est généralement sec et la facture lourde; quant à la composition, elle ne demandait pas une invention bien particulière, le sujet ayant été reproduit de tous côtés à cette époque. Néanmoins Ludovic le More et Beatrix qui s'intéressaient à tout ce qui se faisait à Sainte-Marie-des-Grâces, avaient dû se montrer satisfaits de cette grande décoration, puisqu'ils avaient demandé à Léonard de Vinci de peindre la face opposée du réfectoire et que celui-ci, tout en s'acquittant de cette tâche importante, plaça de chaque côté du Crucifiement de Montorfano les portraits de Ludovic et de Beatrix agenouillés et priant. L'auteur de cette grande fresque devait être fier de son œuvre, car elle est

signée avec un peu d'ostentation 1493. IO. DONATVS MONTORFANVS. P.

Nous avons déjà dit, à propos de Léonard de Vinci, que si cette grande composition a pu parvenir jusqu'à nous dans un état de conservation à peu près passable cela tient à ce qu'elle avait été peinte à fresque, tandis que les portraits peints à l'huile par Léonard sont dans un état de ruine complète.

A l'extérieur de la salle Capitulaire, Montorfano avait peint quelques figures et quelques médaillons représentant des saints prédicateurs de l'ordre dominicain, et à l'intérieur de cette même salle on voyait un autre grand *Crucifiement* très probablement de Montorfano qui paraît avoir été l'artiste préféré du prieur du monastère. Cette salle du chapitre avait été préservée de toute dégradation jusqu'à l'occupation de Milan par les troupes autrichiennes, elle servit alors d'écurie, et le couvent de caserne, malgré cela les peintures n'avaient pas été trop atteintes, il a fallu la guerre de 1866 pour qu'elles aient été presque entièrement détruites par les soldats italiens logés dans le couvent.

Il existait à Milan dans l'ancien couvent de Sant' Agostino-Bianca, devenu aujourd'hui la casa Ravizzo, une grande fresque placée sous une arcade, et représentant le *Crucifiement* : trois grandes croix portant Jésus-Christ et les deux larrons en présence de soldats à cheval et de groupes de personnages à pied. On attribue cette peinture à Donato Montorfano et la

similitude de composition, de dessin et de couleur avec celle du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces peuvent justifier cette attribution.

Voici tout ce que l'on peut savoir d'à peu près certain en ce qui touche Donato Montorfano. Il résulte néanmoins d'une pièce de comptabilité vérifiée par Bartolomeo Gadio, dans laquelle le peintre Stefano degli Fideli réclame au duc Galeas Marie un reliquat de paiement pour des peintures faites en 1472, que parmi les peintres qui travaillaient sous la direction de Vincenzo Foppa à la décoration de la chapelle du Castello de Milan, se trouvait un Baptista de Montorfano. Il n'y aurait rien d'impossible à ce que ce Baptista de 1472 et le Donato de 1495 soient le même personnage. Les dates peuvent s'accorder, mais c'est une simple hypothèse, et elle ne repose que sur une erreur ou un changement de nom de baptême. Un Bernardino de Mont' Orfano qui peignait des fresques dans une des tours du Castello en 1513 pourrait être le fils de Donato.

ANDREA FUSINA

Sculpteur.

On ne sait rien de l'origine de cet artiste, cependant l'un des plus délicats sculpteurs milanais de la fin du xve siècle. On le voit apparaître en 1495, époque à la-

quelle il sculpte le tombeau de Daniele Birago archevêque de Mytilène et de son frère Francesco situé dans l'église de Santa-Maria-della-Passione à Milan[1]. Il y fait preuve d'une pureté de goût toute classique et d'une grande richesse d'imagination ; la brillante ornementation qui accompagne la statue du défunt, couchée sur l'urne mortuaire, comprend des rinceaux, des génies tenant des festons, et des cartouches ; cette urne est élevée sur un énorme coffre de marbre porté lui-même par des griffes de lion et décoré de guirlandes et de têtes de méduse. Tout cela dénote une rare habileté de main, une extrême délicatesse de ciseau au service d'un esprit déjà mûri par l'étude des maîtres de la Renaissance[2]. L'œuvre est signée: ANDREA FVSINE OPVS MCCCCLXXXXV.

On peut encore se rendre compte du beau talent de décorateur d'Andrea Fusina en examinant le monument funéraire de l'évêque Gian Batista Bagaroto mort en 1519, tombeau commandé par lui-même à Fusina en 1517. Ce mausolée destiné sans doute à être placé dans quelque église de Milan aujourd'hui détruite avait été recueilli au musée Brera, il fait aujourd'hui partie de la belle collection de sculptures réunie au Castello di

1. Daniele Birago, créé archevêque de Mytilène par le pape Sixte IV, conseiller ducal sous Galéas Marie Sforza, fonda vers 1485 l'église et le couvent de Santa-Maria-della-Passione auxquels il attribua de nombreuses rentes. Il mourut en 1495.

Francesco Birago avait été conseiller de la duchesse Bonne de Savoie.

2. Cigognara. *Storia della scultura*. Pl. XLIX.



Monument funéraire de l'évêque Batt. Bagaroto par Andrea Fusina.
Musée archéologique du Castello à Milan.

Milano sous le nom de Musée Archéologique. Ce monument, qui pouvait être isolé et regardé sur toutes ses faces, comprend six colonnes tournées en forme de balustre, cannelées et sculptées, portant une table sur laquelle est posé l'urne ou le grand sarcophage; il est orné d'une puissante décoration, comprenant des rinceaux de feuillage largement dessinés et supérieurement fouillés et des guirlandes sur lesquelles se jouent de petits génies ; au-dessus du sarcophage un lit mortuaire porté par des dragons ailés reçoit la statue couchée du défunt. La conception générale du tombeau n'est pas nouvelle, mais la vigueur du modelé de la sculpture est très remarquable ; et c'est en cela que consiste l'originalité du talent de Fusina qui pouvait presque passer pour un novateur dans l'art de la décoration en marbre.

On peut attribuer à Fusina le Calvaire ou *Mortorio* situé dans l'église de San-Satiro à Milan, dont nous avons parlé à propos de Caradosso, ainsi que celui de l'église de la *Beata Vergine* à Saronno, il aurait même sculpté à l'intérieur, sur le tambour de la coupole de cette église, plusieurs statues en bois. Il est très probable que Fusina est venu travailler à la Chartreuse de Pavie, et à la cathédrale de Milan, mais aucun document authenthique ne le certifie.

Andrea Fusina a été souvent confondu avec un autre sculpteur nommé Andrea Bregno. Celui-ci, né en 1411 à Osteno près de Côme, mourut en 1506 à Rome, où il

avait travaillé pendant presque toute sa vie, on lui doit un autel à Sainte-Marie-du-Peuple; dans la basilique de Saint-Clément il sculpta le mausolée des Roverella, et à Sainte-Marie-sur-Minerve celui de la famille Tebaldi.

GIOVAN GASPARE ET CRISTOFORO PEDONI

Sculpteurs.

Les Pedoni forment une famille de sculpteurs ornemanistes de grand talent, originaires de Lugano.

Le premier, Gaspare se fait connaître en signant un des plus riches chapiteaux du palais Raimondi à Crémone: IO GASPAR DE LVGANO 1499. Le célèbre artiste, qui maniait le marbre avec la même facilité qu'il eût apportée à modeler de la terre, travailla à Venise, à Florence, à Milan, à Bologne et à Ferrare et partout il laissa des œuvres remarquables. A Crémone, il avait fait une magnifique cheminée, destinée au palais Raimondi, mais transportée depuis au palais public; elle comprend dans son ornementation le portrait de Jean-Jacques Trivulce, et est signée: JHOV. GASPAR EVPEDON. F. IIII; ce chiffre bizarre doit indiquer l'année 1502, car Trivulce avait été fait maréchal de France par Louis XII et gouverneur du Milanais en 1500.

Cristoforo Pedoni, fils du précédent et sculpteur ornemaniste comme son père, travailla beaucoup à

Brescia pour décorer l'élégant vestibule de la *Madonna dei Miracoli*. A Crémone il fit le sarcophage de marbre qui renferme les restes de saint Arcalto placé dans la crypte de la cathédrale, travail commencé en 1533 et terminé en 1538. C'est peut-être son œuvre principale, mais ce n'est pas à dire que ce soit une œuvre bien remarquable.

GIOVANNI ANTONIO BELTRAFFIO

Peintre.

1467-1516.

Issu de famille noble milanaise, Antonio Beltraffio s'adonna de bonne heure à la peinture et devint un des disciples les plus assidus de Léonard de Vinci ; mais il a cela de particulier, que loin de devenir comme tant d'autres un de ses imitateurs, les leçons du maître n'eurent aucune influence sur son tempérament énergique. Net et vigoureux dans son exécution, il s'attacha à faire des portraits et sut caractériser ses personnages par l'exactitude de ses reproductions. L'austère dignité de son style s'adaptait parfaitement aux sujets religieux ; le beau tableau représentant sainte Barbe, à la galerie Brera de Milan, en est un exemple frappant ; la sainte est belle de forme et de proportion, de couleur même, mais cette peinture manque de souplesse, c'est de la statuaire peinte.

Ecartant loin de lui toute espèce d'idéalisme, Beltraffio s'attache pour créer un type de Vierge à la réalité la plus proche et copie les traits de quelque grosse



La Vierge des Casio, par Antonio Beltraffio.
Musée du Louvre.

paysanne lombarde. C'est ainsi que dans le tableau que nous possédons de lui au Louvre, peut-être son chef-d'œuvre, on pourrait traiter de vulgaires et de

laids les personnages de la sainte Vierge et du divin Enfant, tandis que saint Jean-Baptiste et saint Sébastien qui les accompagnent sont de véritables modèles de forme, malgré leur pose un peu trop académique et le peu d'éclat de leur carnation. De chaque côté du tableau, les deux Casio, Girolamo et Giacomo, l'oncle et le neveu sont représentés agenouillés, le dernier la tête ceinte de la couronne de lauriers des poètes qu'il reçut des mains de Clément VII; portraits remarquables par leur intensité de vie et la fermeté de l'exécution. Ce tableau a été fait à l'époque de la pleine maturité du talent de Beltraffio pendant sa courte émigration à Bologne en 1500, immédiatement après la chute du gouvernement de Ludovic le More. Il y avait rencontré le bolonais Girolamo Casio de' Medici qui lui avait commandé pour l'autel de la Miséricorde un tableau votif à la Madone, en reconnaissance de ce qu'elle l'avait délivré des mains des infidèles pendant un voyage qu'il faisait aux Lieux Saints. Malgré les défauts que nous venons de signaler, ce tableau eut un si grand nombre d'admirateurs que pour les satisfaire Beltraffio dut le reproduire plusieurs fois.

Si Beltraffio ne fut pas un imitateur de la peinture de Léonard de Vinci, s'il sut conserver sa personnalité originale, il n'en fut pas moins un disciple fidèle: au moment où son maître quitte Milan, en 1499, il s'achemine avec lui vers la Toscane en faisant, comme nous venons de le voir, un court séjour à Bologne, mais il revient

à Milan et prend la direction de l'académie que Léonard avait fondée. Plusieurs années après il quitte de nouveau le Milanais, et c'est encore pour accompagner son vieux maître qui partant de Florence avec Julien de Médicis va assister à Rome au sacre de Léon X.

Antonio Beltraffio mourut en 1516 peu de temps après le départ de Léonard de Vinci pour la France.

On connaît de Beltraffio, au musée de Berlin, une *sainte Famille* et une *sainte Barbe*; une autre *sainte Famille* au musée de Bergame, une autre encore à la National Gallery de Londres, deux portraits à la bibliothèque Ambroisienne à Milan, quelques autres disséminés en Angleterre, mais la *Madone avec l'Enfant* de la galerie Poldi-Pezzoli à Milan et la *sainte Famille* du séminaire de Venise sont les tableaux où il atteint le plus de grâce et de distinction.

Son épitaphe, conservée au musée Brera, donne les dates de sa naissance et de sa mort, 1467-1516.

CESARE DA SESTO

Peintre.

L'enseignement de Léonard de Vinci avait jeté de si profondes racines parmi les peintres milanais que longtemps après sa disparition son génie planait encore sur toute l'école lombarde. Quelques-uns comme Beltraffio

gardent cependant une marque originale et se souviennent encore des maîtres d'autrefois, d'autres se laissent entraîner à tel point sous cette influence dominante que tous leurs efforts tendent à se rapprocher de lui.

Aucun parmi les disciples du maître n'a mieux reproduit ses qualités que Cesare da Sesto, celui que Lomazzo appelait « son plus heureux imitateur ». Non seulement il imita son maître dans sa façon de peindre mais il employa les mêmes procédés que lui dans la préparation de ses tableaux en s'attachant, par des dessins et des études préliminaires à ne rien laisser au hasard au moment de leur exécution. Les tableaux de cette première époque sont rares, peut-être quelques *saintes Familles* dont l'une est au musée Brera à Milan, et le tableau de l'*Hérodiade*. Cesare da Sesto quitta Milan en 1514 pour venir à Rome. Très bien accueilli par Raphaël, il devint le condisciple de Jules Romain et de Perino del Vaga, mais cette nouvelle direction, peu en rapport avec son éducation première, troubla pour un moment ses facultés naturelles et lui fit produire d'assez médiocres tableaux.

Revenu à Milan, il s'y trouvait en 1530 au moment où sévissait une effroyable peste, suite inévitable des guerres qui avaient pendant tant d'années désolé le Milanais. Pour conjurer le fléau il fallait avoir recours à la protection divine. On résolut de s'adresser à saint Sébastien, l'intermédiaire désigné depuis les premiers siècles de l'Eglise, pour intercéder auprès de la Vierge,

Mère de Dieu, afin de faire cesser de semblables fléaux. Les Milanais étaient d'autant plus enclins à s'adresser à ce saint martyr qu'ils prétendaient que saint Sébastien était milanais lui-même, et l'on montrait dans le couvent de Saint-Erasme la chambre où il était né. On décida de placer, en guise d'ex-voto, un beau tableau sur l'autel de l'église qui lui était dédiée, et on s'adressa à Cesare da Sesto. Celui-ci, inspiré par son désir de satisfaire la dévotion publique, retrouva toutes les qualités de coloris, de modelé et de dessin qu'il avait puisées auprès de Vinci et fit un magnifique tableau.

Bien que Cesare da Sesto ait passé les dernières années de sa vie en Sicile et qu'il y peignît des tableaux assez médiocres, on peut le rattacher à la belle école d'art fondée à Milan sous l'influence de Ludovic le More et le faire concourir à illustrer de son nom la haute floraison artistique qu'avaient fait naître les Sforza.

FRANCESCO MELZI

Peintre.

1492-1560.

Il n'est pas possible de parler des élèves ou disciples de Léonard de Vinci dont s'honore l'école milanaise sans dire un mot de François Melzi. Cependant, celui-

ci n'a jamais été peintre, ou du moins si peu qu'il ne peut vraiment pas compter parmi les artistes qui ont illustré l'époque des Sforza ; mais il a été le benjamin du maître et son compagnon fidèle jusqu'à ses derniers moments ; à ce titre il a conquis la célébrité.

Francesco Melzi, issu d'une des plus nobles et des plus riches familles du Milanais, attiré de bonne heure auprès de Léonard de Vinci par une sorte d'affection paternelle que lui témoignait l'illustre peintre, joignait à une beauté rare, une grâce et une gentillesse toute naturelle. Un peu plus tard, séduit à son tour par l'affabililé et la haute supériorité de l'artiste, Francesco lui voua une sorte de culte, et il s'établit entre ces deux hommes si différents d'âge une attraction naturelle qui ne se démentit jamais. Durant cette période agitée de la vie de Léonard, qui s'étend de la chute de Ludovic le More à son séjour en France, Melzi fut le compagnon de tous ses voyages, avec lui il quitte Milan, et se trouve avec lui soit à Florence soit à Rome, l'entourant de ses tendres soins ; enfin avec lui il vient en France et reçoit son dernier soupir.

Francesco Melzi eut l'honneur d'être désigné par Léonard dans son testament comme devant hériter de tous ses dessins et de tous ses manuscrits. Il regagna Milan avec toutes ces richesses, et lorsque Vasari vint le visiter en 1556 pour lui demander les renseignements nécessaires à la biographie de Léonard qu'il devait écrire, il trouva « un beau et noble vieillard qui lui

montra avec une généreuse bienveillance tous les papiers précieux qu'il conservait comme des reliques, ainsi que le portrait de Léonard de bienheureuse mémoire ».

Sous la direction d'un tel maître, Melzi devait nécessairement essayer de peindre. C'est en effet ce qu'il fit, mais avec si peu d'ardeur qu'on ne connaît de lui que quelques œuvres assez ordinaires. Il copiait probablement les tableaux de Léonard, mais ne tirait rien de son propre fond ; cependant on peut citer de lui deux peintures originales : une *Flore* qui portait sa signature et que possédait au XVIIIe siècle, le duc de Saint-Simon, et la *Pomone* du musée de Berlin, deux pendants exécutés par Melzi d'après les dessins de Léonard. Dans la villa Melzi à Vaprio, sur la route de Milan à Bergame, une Vierge colossale peinte à fresque sur une muraille d'escalier fait présumer que Francesco Melzi s'amusa à décorer lui-même sa propre demeure. C'est du reste une peinture fort médiocre.

AGOSTINO BUSTI DIT LE BAMBAJA

Sculpteur.

?-1548.

De tous les sculpteurs de la Renaissance milanaise, Agostino Busti est celui que les Français devraient le

plus honorer, car il dépensa la meilleur part de son talent et les plus belles années de sa vie à perpétuer la gloire d'un jeune et brillant héros, Gaston de Foix, neveu du roi de France Louis XII.

On ignore le lieu et la date de la naissance d'Agostino Busti, on sait seulement qu'en 1512 il est admis avec son frère Polidoro au nombre des sculpteurs ornemanistes, *scarpellini,* attachés aux chantiers de la cathédrale de Milan. Agostino devait être déjà un artiste d'un mérite reconnu, car l'année suivante il est chargé d'exécuter le monument funéraire du poète Lancinus Curtius, placé autrefois dans l'église Saint-Marc à Milan et exposé aujourd'hui au Musée archéologique du Castello. L'ensemble du monument, qui n'a rien de sépulcral, est fort gracieux : des génies ailés et les statues des trois grâces surmontent l'effigie du défunt couché la tête nonchalamment appuyée sur la main. Une inscription placée à la partie inférieure fait l'éloge de Curtius. Cette œuvre, d'une fantaisie charmante, est élégante dans ses formes et délicatement traitée ; elle porte la signature : OPUS AGOSTINI BVSTI. A. D. 1513...

L'œuvre maîtresse de notre sculpteur a été le tombeau de Gaston de Foix, dont il ne nous reste malheureusement que des fragments épars.

Gaston de Foix, duc de Nemours, fils de Jean de Foix et de Marie d'Orléans, sœur de Louis XII, était gouverneur du Milanais et général en chef de l'armée française en Lombardie lorsqu'eut lieu la funeste ba-



Monument funéraire du poète Lancino Curzio
par Agostino Busti dit le Bambaja.
Musée archéologique du Castello à Milan.

taille de Ravenne où la victoire coûta aux Français la perte de leur général. Chargeant après la bataille un corps d'infanterie espagnole qui se retirait en bon ordre, il fut entouré et tué le 11 avril 1512. Son corps fut emporté à Milan, enfermé dans un cercueil de plomb recouvert d'une splendide étoffe de brocart semée de fleurs de lys d'or, puis suspendu entre deux piliers au milieu de la cathédrale. Au-dessous du cercueil, pendait l'épée de Jules II dans son fourreau d'or et flottaient de nombreuses bannières conquises à Ravenne. Un an plus tard, les Suisses victorieux chassèrent les Français de Milan et jetèrent le cercueil de Gaston de Foix sur les remparts du château d'où quelques âmes pieuses le transportèrent dans la vieille église de Santa-Marta. Après la bataille de Marignan, François I[er], reprenant un projet déjà conçu par Louis XII et voulant rendre tous les honneurs possibles à son cousin, résolut de lui faire élever à Milan un superbe monument funéraire ; il trouva parmi les artistes milanais un sculpteur capable de le satisfaire dans la personne d'Agostino Busti. C'était une fameuse aubaine pour un artiste qui, en somme, n'avait pas encore donné les preuves d'un talent hors ligne, que d'avoir à servir un roi fastueux et magnifique dans tout ce qu'il concevait; Busti donna donc libre cours à son imagination et se mit de suite à l'ouvrage avec l'aide de nombreux collaborateurs. Le travail, interrompu par suite des révolutions qu'eut à subir Milan et le Milanais,



Monument funéraire de Gaston de Foix.
Projet d'ensemble par Agostino Busti dit le Bambaja. Musée de South-Kensington à Londres.

fut définitivement abandonné en 1522, sans être complètement terminé, et les fragments, plus ou moins importants, déjà exécutés, restèrent déposés dans une des chapelles de l'église de Santa-Marta, que l'on avait disposée pour recevoir le monument. Au reste, c'était un mausolée d'une grande importance que Busti était chargé d'élever ; un des projets, conservé aujourd'hui au South Kensington Museum à Londres, nous fait connaître tout le développement qu'il aurait pu atteindre. Le héros devait être couché sur un sarcophage orné de candélabres, dont les faces comportaient des bas-reliefs séparés les uns des autres par des pilastres saillants surmontés de statuettes ; ce sarcophage reposait sur une plate-forme portée par des pylônes au-dessus et à côté desquels étaient placées des statues de Vertus, d'Apôtres et de Prophètes. Le tombeau, composition d'un artiste guidé surtout par la préoccupation de faire valoir la sculpture, véritable catafalque d'un aspect théâtral, était destiné à être isolé de toute part et à occuper le centre d'une chapelle dont les parois devaient être revêtues de bas-reliefs également sculptés par Busti. Tout cela formait une œuvre immense et donnait lieu à un travail colossal que se préparait le sculpteur aux frais du roi de France. Aussi devait-il, dès le début se faire aider et l'on peut constater que les statuettes décoratives qui nous sont parvenues sont d'un style bien moins pur que les bas-reliefs dus tous au ciseau du maître.

Le monument, ou du moins les portions de ce monu-



TOMBEAU DE GASTON DE FOIX

Statue couchée du héros, par Antonio Busti dit Le Bambaia

ment déjà achevées, restèrent dans l'état où les avait laissées le sculpteur, enfermées dans leur chapelle, jusqu'au moment où le couvent de Santa-Marta fut supprimé. Alors tous ces fragments, morceaux de sculpture des plus intéressants, furent dispersés, et l'on en trouve non seulement dans le Nord de l'Italie et à Milan, mais en Angleterre et en Espagne, tel le beau bas-relief représentant un triomphateur conservé au Musée du Prado à Madrid. Les fragments restés à Milan, et placés aujourd'hui au Musée Archéologique du Castello, comprennent trois statuettes assises et trois pilastres recouverts de trophées. Les bas-reliefs représentant : la *Prise de Brescia*, le *Départ de Bologne*, la *Bataille de Ravenne*, les *Funérailles de Gaston de Foix* et l'*Épitaphe* ont été recueillis au moment de la dispersion par un riche Milanais, le comte Arconati, et placés dans sa villa à Castellazo. Ces morceaux sont bien traités, dans un style large, avec une étonnante ampleur de conception. Les trophées sont remarquables par la profondeur de la saillie et la fermeté de l'exécution de leurs très multiples détails.

Mais rien dans tout le monument ne vaut la statue du héros. Agostino Busti, s'inspirant du caractère du prince, qui, dans sa modestie fière et mélancolique, fuyait tout cérémonial et marchait à pied dans les rues de Milan suivi d'un seul page, a donné à sa figure une expression de douceur pensive et triste qui contraste singulièrement avec l'armure sévère dont le jeune gé-

néral est revêtu. La statue est couchée, les mains jointes sur la garde de son épée, la tête est couverte d'un casque ouvert orné d'une couronne de lauriers; tout cela est d'une noble et belle simplicité.

Il existe une autre œuvre de sculpture d'Agostino Busti entreprise vers 1522, c'est-à-dire après l'abandon du tombeau de Gaston de Foix, nous voulons parler du monument funéraire de la famille Birago, dont nous nous réservons d'apprécier la haute valeur en faisant une excursion à l'Isola Bella sur le lac Majeur, où ce mausolée est conservé avec quelques autres.

Toutes ces belles œuvres donneraient une bien haute idée du talent d'Agostino Busti tandis qu'il jouissait de la plénitude de ses forces et de ses facultés, mais vers la fin de sa carrière, il exécuta pour la cathédrale de Milan le grand bas-relief de la Présentation au temple, les tombeaux du cardinal Marino Caracciolo, gouverneur du Milanais pour Philippe II, et celui du chanoine Giovanni Andrea Vimercati, nous ne nous étendrons pas sur les mérites de ces œuvres, nous craindrions de ternir un peu la gloire d'un des meilleurs sculpteurs de la Renaissance milanaise.



CHAPELLE FUNÉRAIRE DE GASTON DE FOIX
Un triomphe.
Bas-relief du revêtement du mur, par Antonio Busti dit Le Bambaja.

BERNARDINO LUINI

Peintre.

1460-1532.

Voici un peintre qui, par la date de sa naissance et celle de sa mort, appartient tout entier à la période d'art dite des Sforza.

On ne sait rien de Bernardino Luini avant son arrivée à Milan en 1500, si ce n'est qu'il travaillait à Verceil sous la direction de Stefano Scotto et que sa manière de peindre se rapprochait de celle de la vieille école lombarde.

A Milan, Luini entra de suite à l'Académie fondée par Léonard de Vinci. Bien qu'il eût déjà trente ou quarante ans, cela ne l'empêcha pas d'apprécier les conseils de son nouveau maître et de subir son influence peut-être plus profondément qu'aucun autre peintre milanais.

Au contact de cette brillante école, le style sec de Luini s'affina, sa couleur violente s'atténua et, sans effort, par la merveilleuse aptitude de ses facultés, par la disposition particulière à son génie, il parvint à réunir l'autorité de Mantegna à la splendeur de Raphaël et à la douceur du Vinci. Ainsi, Bernardino Luini devint, mais à un âge avancé, l'admirable peintre que l'on connaît. Ce ne fut cependant pas un peintre officiel que cet artiste

modeste; aucun encouragement ne lui vint, ni du prince ni de ses gouverneurs en Milanais.

Il décorait la chapelle d'une villa nommée la Pelucca, lorsqu'il fut appelé à Milan pour peindre les grandes fresques de l'église de San-Giorgio-in-Palazzo, il fut obligé de s'éloigner pour fuir une de ces pestes si fréquentes pendant ces années de misère et de guerre, ou bien, suivant une légende qui a un certain caractère de vérité, parce que le curé de San-Giorgio étant monté sur l'échafaud qui servait au peintre aurait en se reculant fait une chute mortelle sur le pavé de l'église. Luini, craignant d'être accusé d'avoir été la cause de cet accident et de tomber entre les mains de la police française, fort expéditive à cette époque, aurait regagné la villa. Toujours est-il que Luini revint à la Pelucca et qu'il y séjourna longtemps car, non content de couvrir les murs de la villa de ses compositions, il décora aussi ceux d'un couvent situé dans le voisinage.

Ces séjours prolongés amenèrent entre le peintre et la jeune fille de la maison une liaison amoureuse à laquelle la famille Peluchi ne permit pas de donner suite, mais à laquelle la belle Laura sut garder un souvenir fidèle jusqu'au fond du cloître où elle avait été reléguée; elle y mourut peu après de langueur. Quant à Luini, il n'oublia jamais cette fiancée de son cœur et reproduisit plusieurs fois son portrait dans ses tableaux sous la figure de saintes.

Depuis la date de son arrivée à Milan, en 1500, jusqu'à celle de sa mort, 1532, l'œuvre de Bernardino Luini est tellement immense qu'on reste véritablement confondu devant cette surprenante fécondité. Nous ne signalerons dans cette simple notice que ses principales peintures.

A Milan, en dehors des scènes de la Passion de Notre Seigneur qui coûtèrent la vie au curé de la paroisse de San-Giorgio-in-Palazzo, les églises de Santa-Maria-del-Carmine, de Santa-Maria-della-Passione, de San-Eustorgio et bien d'autres contiennent des fresques de Luini. Mais il faut s'arrêter spécialement devant celles qui décorent l'église de San-Maurizio, nommée aussi église du Monasterio-Maggiore. Alexandre Bentivoglio, le restaurateur de l'église et du monastère dans lequel une de ses filles était venue s'enfermer, s'y trouve représenté agenouillé, environné de saints parmi lesquels Luini s'est placé lui-même; vis-à-vis, Ippolita Sforza, femme de Bentivoglio, superbe dans son costume d'apparat, est entourée de saintes. Dans une chapelle latérale, se trouvent le *Christ à la Colonne* et la *Décollation de sainte Catherine d'Alexandrie.* A Sainte-Marie-des-Grâces, saint Dominique est représenté officiant à l'autel, en présence de la duchesse de Milan Beatrix d'Este et de son fils Maximilien, etc.

Les musées de Milan et de toutes les grandes capitales, ainsi que de nombreuses galeries particulières, possèdent des œuvres de Luini. A la galerie Brera on a recueilli les fresques peintes à la villa de la Pelucca,

devenue domaine national. Parmi elles, se trouve cette idéale *sainte Catherine transportée sur le mont Sinaï par les anges*. On y trouve aussi toutes les fresques qui décoraient la chapelle de saint Joseph dans l'église supprimée de Santa-Maria-della-Pace.

Mais si l'on veut se rendre compte de la puissance du talent de Luini, il faut aller à Saronno, ville située entre Côme et Milan, et là, dans l'église de la Santissima-Madonna, à côté d'une ornementation surabondante, apparaissent dans leur magistrale simplicité les quatre grandes fresques de Luini. Elles représentent : le *Mariage de la Vierge,* la *Présentation au Temple, Jésus au milieu des docteurs* et l'*Adoration des Mages*. L'âme du peintre, sa foi, sa douce philosophie se laissent deviner à travers la sérénité répandue sur l'ensemble de ces tableaux.

Luini terminait les fresques de Saronno en 1525, passait à Côme où il laissait dans la cathédrale de superbes tableaux et venait à Lugano peindre dans l'église de Notre-Dame-des-Anges, au couvent des Frères Mineurs de l'Observance, le grand *Crucifiement* qui occupe toute la face de la muraille élevée à travers l'église pour séparer le chœur des moines de la partie de la nef laissée à la disposition des fidèles. La *Passion de Notre Seigneur* y est tout entière racontée en de nombreux épisodes; jamais Luini ne s'est montré plus fort, jamais son génie ne s'est élevé plus haut, jamais son pinceau n'a été plus brillant; on ne saurait trop



ÉGLISE SAINTE-MARIE-DES-ANGES, A LUGANO

Fresque de la Passion de Jésus-Christ, par Bernardino Luini.

louer cette œuvre colossale et magnifique qui fut peut-être la dernière qu'il ait produite.

Les peintures de Lugano sont datées de MDXXX; or, à défaut d'acte mortuaire, on a retrouvé dans les papiers d'un notaire de Lugano, Domenico Carnevali, qui vivait au XVIe siècle, sauvés et conservés à la Libreria Patria de Lugano, un document provenant du livre des comptes du couvent de Notre-Dame-des-Anges, par lequel il est indiqué qu'à la date du 1er juillet 1532 la somme de 100 livres qui restait due à Luini par les moines a été payée à son défaut entre les mains de son fils : « *Filio quondam magistri Bernardini de Luyno olim* (autrefois) *pictoris super mercede et salario ipsius quondam Magistri Bernardini depingendi passionem domini nostri Jhesu Christi in ipsa ecclesia Santa Maria Angelorum...* »[1]. Il s'agit donc bien d'un règlement de compte fait après la mort de Luini, le mot, *olim* autrefois, indique suffisamment que Bernardino Luini n'existait plus à cette époque. Mais on a également retrouvé sur un registre du sanctuaire de Saronno, la mention d'un paiement de 231 livres 8 deniers fait à Bernardino Luini le 2 août 1531[2], il est donc certain que la mort du peintre doit être survenue entre ces deux dates.

1. Document copié par le ciseleur Ferreri lorsqu'il faisait en 1833 le dessin du Crucifiement de Lugano, a été publié par Defendente Sacchi.
2. Voir Merrario. *I Magistri Comaccini*, t. VI, p. 658.

Nous arrêterons ici cette nomenclature des artistes ayant travaillé à Milan ou dans le Milanais sous la domination des Sforza.

Cette période d'art, une des plus belles floraisons qui se soient épanouies pendant la grande époque de la Renaissance italienne, représente une école bien définie tant en peinture qu'en sculpture et en architecture. Le développement de cette école est dû tout entier à l'intelligente initiative des premiers ducs de Milan de la famille Sforza. Les rois de France, les seigneurs qui gouvernaient en leur nom le Milanais, ainsi que les derniers ducs Sforza, ont encore profité de ce développement, mais n'ont pu faire atteindre à l'école en général un plus haut degré de perfection. Les révolutions, les guerres et la peste, ayant dispersé les artistes, avaient éteint chez les Milanais asservis à l'empire toute énergie et tout idéal artistique.

CHAPITRE X

ISOLA BELLA

MONUMENTS FUNÉRAIRES DES BORROMEO ET DES BIRAGO

GIOVANNI ANTONIO PIATTI, ANTONIO AMADEO, AGOSTINO BUSTI

Dans la chapelle du palais Borromée, à l'Isola Bella, sur le Lac Majeur, il existe trois monuments funéraires qui sont particulièrement intéressants à étudier.

L'Isola Bella, ainsi que les deux îles voisines, l'Isola Madre et l'Isola dei Pescatori, faisaient autrefois partie du comté d'Arona, magnifique domaine qui s'étendait sur tous les territoires bordant le lac Majeur (Verbano) depuis Arona jusqu'à Pallanza.

Le titre de comte d'Arona, avec la possession du domaine, avaient été concédés en 1445 par le duc de Milan Philippe Marie Visconti à un certain Giovanni Vitaliano, descendant d'une ancienne famille padouane, venu

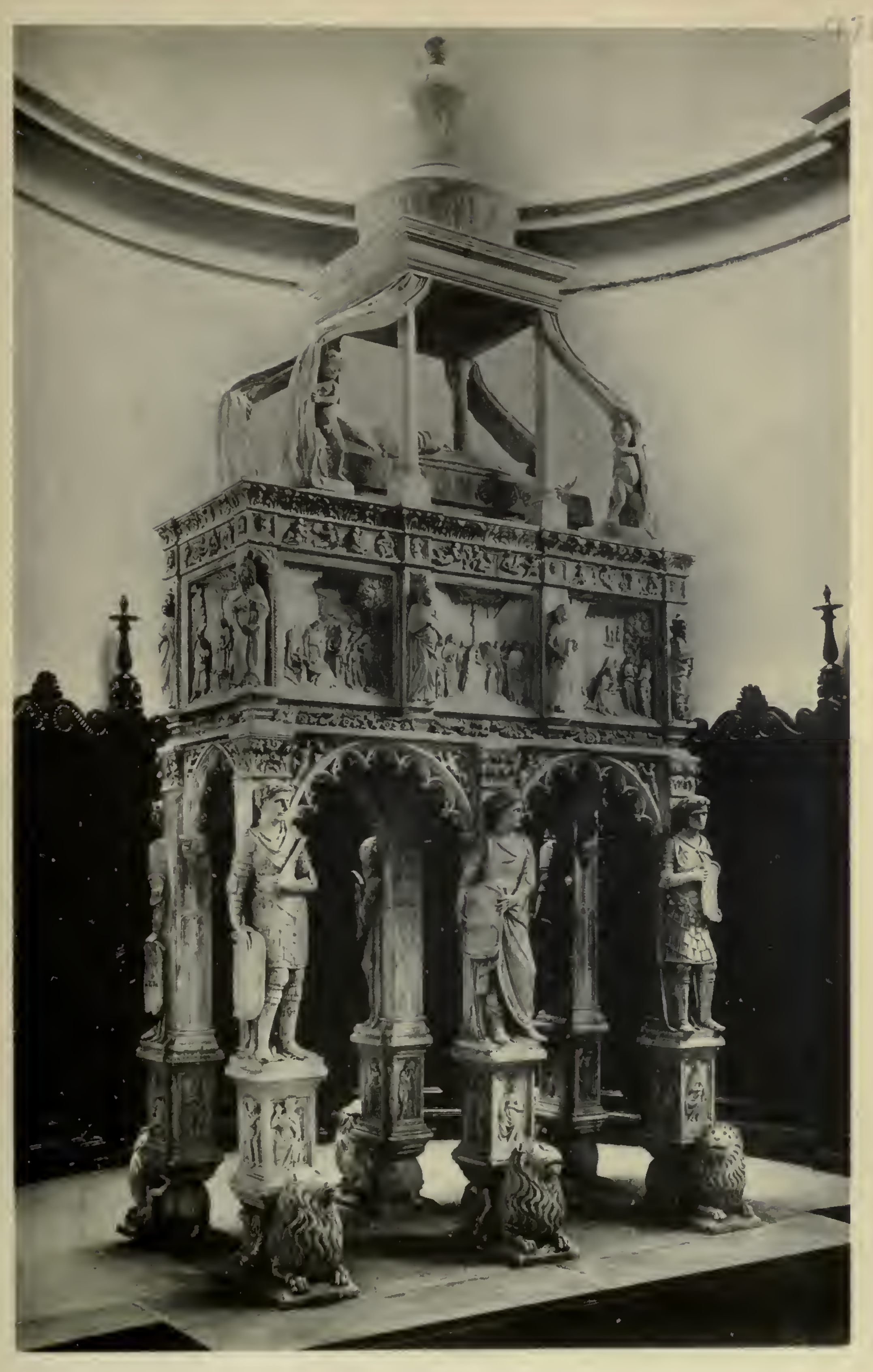
s'établir à Milan en 1416. Ce Vitaliano ayant épousé Margherita l'héritière de la noble famille des Borromeo de San Miniato, et ayant par ses richesses rendu des services importants à l'État, reçut le brevet de citoyen de Milan et le droit de prendre pour lui et ses descendants le nom de Borromeo. Ce Giovanni Vitaliano peut donc être considéré comme le véritable auteur de la haute situation acquise à Milan par la famille Borromeo.

Giovanni mourut en 1449 laissant plusieurs enfants parmi lesquels il faut citer Giacomo. Né en 1414, docteur à dix ans, sacré en 1446 évêque de Pavie par le pape Eugène IV à la demande du duc Philippe Marie, il mourut en 1453.

Giovanni Vitaliano Borromeo, autre fils de Giovanni, occupa à la cour des Sforza une situation importante. Comte d'Arona et d'Angera, conseiller ducal, sénateur sous le règne de Galeas Marie Sforza, il fut nommé par la duchesse Bonne de Savoie, après la mort de son mari, gouverneur de Milan, et désigné avec François Pallacino pour assister Isabelle d'Aragon au moment de son mariage avec le jeune duc Jean Galeas ; il s'illustra en combattant les Suisses en 1487 et reçut à cette occasion le droit de placer un mors d'argent dans ses armoiries. Fort honoré par Ludovic Sforza, il mourut en 1495[1].

Après ce court exposé généalogique absolument in-

1. Calvi. Famiglie notabili milanesi.



ISOLA BELLA

Chapelle du Palais.

Monument funéraire à Giovanni Borromeo,
par Antonio Piatti et Antonio Amadeo.

dispensable, revenons au palais de l'Isola Bella. Construit en 1650 par un comte Vitaliano Borromeo, il comprend au rez-de-chaussée une chapelle élevée sur plan carré et voûtée en arête ; chaque face du carré est renfoncée sous forme de niches tantôt rectangulaires, tantôt circulaires, ces renfoncements constituent à leur partie supérieure des absides ou des tribunes. Dans l'un d'eux s'ouvre la porte d'entrée, les trois autres sont occupés par des sarcophages, l'autel est au milieu.

Monument à Giovanni Borromeo. — Le monument placé vis-à-vis de la porte d'entrée est désigné sous le nom de « *Monumento à Giovanni Borromeo* ». Il se compose de trois parties bien distinctes : le soubassement, l'urne funéraire, et la superstructure ; à l'examen on constate facilement que ces trois parties n'ont pas la même origine. Par suite de quelles circonstances ont-elles été réunies pour former le monument funéraire que nous avons sous les yeux ? C'est là ce qu'il faut rechercher.

Nous sommes évidemment en présence d'une œuvre de la Renaissance milanaise de la fin du xv[e] siècle ; voyons quels en sont les éléments.

Le soubassement est composé de six piliers portés sur le dos de lions accroupis, comme on les voit souvent aux porches des vieilles églises lombardes, et ces piliers sont formés eux-mêmes d'un socle et d'un pilastre devant lequel se tient debout une statue de chevalier

portant un écu aux armes des Borromeo. Ce parti d'accoter des statues à des piliers pour former le soubassement d'une urne funéraire n'est pas nouveau, Giovanni Balduccio de Pise l'avait déjà employé en 1339 lorsqu'il sculptait le superbe tombeau de Saint-Pierre Martyr, que l'on voit dans la chapelle Portinari de San-Eustorgio à Milan. Ici ces motifs sont réunis par des arcades multilobées, deux sur les faces principales, une sur les faces latérales, rappelant le genre d'ornementation adopté assez généralement à la cathédrale de Milan. Porté par ce soubassement, s'élève le sarcophage, grand coffre de forme rectangulaire orné sur toutes ses faces de bas-reliefs séparés par des montants au-devant desquels sont placées des statuettes; une frise et une corniche couronnent cette urne funéraire. La troisième partie se compose d'un édicule, *tempietto,* sorte de baldaquin porté sur quatre colonnettes abritant la statue couchée du défunt, tandis que de petits génies ailés relèvent les rideaux pour permettre de l'apercevoir.

Giovanni Vitaliano Borromeo, peut-être même son père avant lui, avait eu la pensée de faire construire un cénotaphe pour renfermer les reliques de sainte Justine qui, prétendait-il, avait fait partie de la famille Vitaliano[1] de Padoue. Ces reliques devaient être dépo-

1. Sainte Justine souffrit le martyre l'an 304 à Padoue sous Dioclétien. Une première église fut bâtie au v[e] siècle en son honneur à Padoue; reconstruite en 1175, elle fut refaite en 1501 dans de grandes proportions par Girolamo de Brescia.

sées dans l'église de San-Francesco-Grande à Milan, où les Vitaliani possédaient une chapelle.

Giovanni Vitaliano s'adressa à un sculpteur de la cathédrale de Milan, nommé Giovan Antonio Piatti, élève du célèbre Amadeo[1]. Piatti se mit à l'œuvre vers 1475 et travailla au monument jusqu'en 1479, mais à cette époque les Padouans ayant définitivement refusé de se dessaisir de leurs reliques, la construction du cénotaphe fut interrompue et le travail en resta au point où il était arrivé.

En 1495, après la mort de Giovanni Vitaliano Borromeo, ses fils voulurent utiliser le monument destiné à sainte Justine pour en faire le tombeau de leur père, mais il y avait à le compléter.

Piatti étant mort, ils s'adressèrent à son maître Amadeo encore dans toute la force de son talent et le chargèrent de compléter l'œuvre de son élève. Amadeo accepta et tout en conservant au sarcophage la forme traditionnelle généralement adoptée, il sut imprimer à sa sculpture le caractère personnel que nous connaissons par ses œuvres antérieures; les ornements, frises, feuillages, suites d'enfants, révèlent un habile ciseau et un goût épuré; quant aux bas-reliefs : *Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Présentation au*

1. Giovan Antonio Piatti, en dehors du cénotaphe destiné à sainte Justine, s'est fait connaître par une statue de Platon, aujourd'hui placée dans la cour de la Bibliothèque Ambroisienne, et signée : IOHANNES ANTONIVS PLATVS SIMONAE FILIVS. D'après les annales de la fabrique de la cathédrale, du 4 décembre 1478, il aurait fait pour le compte du duc Jean Galeas Sforza, six statues pour l'autel de saint Joseph et un saint Jean l'évangéliste.

temple, Jésus disputant avec les docteurs, Massacre des Innocents, Fuite en Égypte, traités avec beaucoup de délicatesse, on ne pourrait leur reprocher que trop de confusion et pas assez de simplicité dans la façon d'interpréter les sujets ; les statuettes de Prophètes sont drapées avec ampleur mais manquent un peu d'élégance. Ce sarcophage ne porte ni inscription ni signature qui puisse certifier qu'il est bien l'œuvre d'Amadeo, mais en le comparant à celui du mausolée de Colleone, on y reconnaît exactement le même style, la même main, et, pour plusieurs, les même sujets. Aussi tous les critiques d'art ayant pu faire cette comparaison, Müntz, Perkins et autres n'ont pas hésité, et nous-mêmes nous n'hésitons pas à nommer Amadeo comme l'auteur de ce superbe sarcophage.

La troisième partie de ce mausolée, le baldaquin à rideaux qui protège la statue couchée du défunt, semble n'avoir qu'une relation assez éloignée avec le reste du monument et avoir été ajoutée après coup. Amadeo aurait donc laissé son œuvre inachevée, car il est peu admissible qu'il l'ait conçue sans un couronnement. Mais il faut remarquer que le mausolée de Giovanni Borromeo occupait, comme on le sait par une description faite en 1676, l'espace compris entre deux des piliers de la grande nef dans l'église de San-Francesco-Grande, et que la chute de la voûte de l'église survenue en 1688 a dû détériorer considérablement la partie supérieure du sarcophage ; la statue couchée, peut-être

protégée, a pu être conservée, mais le reste a dû disparaître. Il a donc paru convenable de le remplacer en s'inspirant de ce que le maître sculpteur avait fait pour d'autres monuments analogues à celui-ci.

Ce mausolée, demeuré jusqu'en 1793 dans l'église de San-Francesco-Grande réparée, fut à cette époque transporté dans la chapelle du palais de l'Isola-Bella par les soins de la famille Borromeo.

Monument à Camillio Borromeo. — Ce second tombeau, placé dans le renfoncement situé à gauche en entrant dans la chapelle, a été construit pour être appuyé au mur. Trois piliers carrés, correspondant à trois pilastres, supportent un grand coffre ou urne funéraire au-dessus duquel s'élève un édicule en forme de temple. L'allure générale du monument et toutes les sculptures dont il est enrichi indiquent le style de la Renaissance lombarde de la fin du xv[e] siècle. Remarquons de suite que les piliers ne sont pas en marbre, mais ont été taillés dans une pierre très dure, de couleur grise semblable à celle qu'avait employée le sculpteur Antonio Amadeo dans la construction d'un tombeau placé dans la cathédrale de Milan. La façade du coffre est divisée en trois compartiments par des montants verticaux comprenant une niche qui abrite une statuette de moine et les compartiments sont occupés par des bas-reliefs; une frise et un entablement aux lignes classiques couronnent ce sarcophage. L'ornementation géné-

ralement gracieuse et légère est composée de rinceaux faits de branchages et d'attributs militaires.

A la partie supérieure, un édicule supporté par des colonnes abrite la statue de la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux; trois personnages, un homme et deux femmes sont agenouillés aux pieds de la Madone, et de petits génies soulèvent des draperies rattachées aux chapiteaux des colonnettes. Le chanoine Placido Puccinelli dans son « *Chronicon insignis Monasterii S. S. Petri et Pauli de Glaxiate* », publié en 1737, a donné un dessin de ce monument exactement conforme à ce que l'on voit aujourd'hui à l'Isola Bella, sauf les personnages agenouillés et les génies soutenant les draperies.

Reprenons maintenant la généalogie de la famille Borromeo. Le comte Lodovico, fils de ce Giovanni dont nous venons de parler à propos du précédent monument, avait épousé une jeune femme veuve de Bartolomeo Trivulzio et fille d'Ambrogio Longhignana, capitaine général de la cavalerie de l'armée milanaise. Longhignana mourut en 1485, et à la suite de ce décès les moines bénédictins de San-Pietro-in-Gessate cédèrent à Aloysio Borromeo, fils de Lodovico, la chapelle que les Longhignana possédaient dans cette église, à condition que le capitaine général Ambrogio et sa femme Giovannina Porro seraient inhumés dans cette chapelle.

Il est donc fort probable que Aloysio Borromeo com-



ISOLA BELLA

Chapelle du Palais.

Monument funéraire à Camillio Borromeo, par Antonio Amadeo.

manda, en 1485, le sarcophage qui nous occupe pour y recevoir les restes de Longhignana et de Giovannina Porro, se réservant de s'en servir dans l'avenir pour y déposer le corps de son père et d'en faire sa propre sépulture. On peut admettre que le monument fut mis en place vers 1493. Or, à cette époque, à quel sculpteur en réputation à Milan pouvait bien s'adresser le comte Aloysio pour faire ce sarcophage, si ce n'est à Antonio Amadeo. Cette hypothèse, car aucun texte ne peut le certifier, est cependant pleinement confirmée par l'examen du monument ; non seulement les matériaux sont les mêmes que ceux qui avaient déjà été employés dans l'atelier d'Amadeo pour un monument semblable, mais la forme générale du mausolée et le style de l'ornementation sont en parfait rapport avec ce que nous connaissons de lui ; cependant l'exécution des bas-reliefs dénote une main moins habile que la sienne, mais ils ont pu être composés par lui et sculptés dans son atelier sous sa direction. Dans celui du milieu un personnage en costume de l'époque, agenouillé devant la Sainte Vierge, pourrait bien être le comte Borromeo.

Le dessin du monument donné par le Père Puccinelli ne reproduisant pas les statues de l'homme et des deux femmes agenouillés au-dessus du sarcophage ni les génies tenant les rideaux, il faut admettre que tout cela a été ajouté après coup, et l'on peut y voir un hommage rendu tardivement à Ambrogio Longhignana, à sa femme Giovannina Porro ainsi qu'à leur fille Bona Ma-

ria, mariée en secondes noces au comte Lodovico Borromeo.

Quant à Camillio Borromeo, dont le monument porte aujourd'hui le nom, il y fut bien enseveli, mais beaucoup plus tard. C'était un personnage important, chambellan de l'empereur Charles-Quint, commandant des troupes impériales à Côme, puis à Pavie, gouverneur de Milan et sénateur; il mourut en 1549, et son fils Jean-Baptiste fit encastrer dans le mur à côté du tombeau une plaque de marbre portant une inscription qui rappelle tous ses mérites, tous ses titres et la date de sa mort. Cette plaque commémorative a été transportée à l'Isola Bella et placée dans la même situation qu'elle occupait autrefois auprès du tombeau des Longhignana et des Borromeo.

Ce monument resta dans l'église de San-Pietro-in-Gessate jusqu'au mois d'octobre 1797, époque à laquelle il fut soigneusement enlevé par la famille Borromeo et déposé dans la chapelle du palais de l'Isola Bella.

Monument Birago. — Le troisième monument funéraire exposé dans la chapelle du palais de l'Isola Bella est le mausolée de la famille Birago. Il fut érigé en 1525, dans une chapelle de l'église dédiée à San-Francesco-Grande à Milan, par les soins de Maffiolo Birago et de Brigida fille de Giovanni Marco Birago, à la mémoire de leurs parents défunts. Le sculpteur à qui l'on doit

ce beau monument s'appelle Agostino Busti surnommé « le Bambaja ».

L'inscription suivante placée autrefois sur le monument rappelait tous ces faits : elle était ainsi conçue :

AUGUSTINI ✝ BUSTI OPUS
SIGNUM SALUTIS
JOANNI MARCO BIRAGO ET ZENONI MAPHIOLUS
BIR · FRATRIBUS SUIS PIENTISS POSUIT ET SIBI FIL ·
ZENONIS · NEPOT · CARLINI · PRONEPOTI · SPINOLI · AB ·
NEPOTI LANTELMI · CARIT · BENIGNIT · ECT · NOBILISS · ET
BRIGIDA FILIA JOHANNIS MARCI BIRAGI PUDICISSIMA
ET SACERR · DEDICAVIT ANNO SALUTIS MDXXII ·

La famille Birago était une des plus anciennes de la noblesse milanaise. Depuis Corrado Birago qui se fit remarquer en combattant contre Frédéric Barberousse, tous les membres de cette famille avaient occupé de grandes charges dans l'État. Bellone Birago et son frère Guidazzo avaient créé deux fondations pieuses à l'église de San-Francesco-Grande. Les Birago étaient devenus comtes de Mellone et de Sizzano. Nous savons que les prieurs de l'Hôpital Majeur avaient fait élever un magnifique tombeau à Daniele Birago, archevêque de Mytilène, et à son frère Francesco par le sculpteur Andrea Fusina en 1495. Cette famille s'éteignit à Milan vers 1723 ; une branche de la famille Birago était venue en 1498 s'établir en France et portait le nom de Birague.

René de Birague devint chancelier, évêque de Lavaur et cardinal en 1578[1].

Ce que l'on voit dans la chapelle de l'Isola Bella peut bien difficilement donner une idée de ce que devait être le monument dans son état primitif; en effet, sur un grand socle de pierre on a placé un soubassement en marbre, formé de plusieurs panneaux renfermant des bas-reliefs et, au-dessus, l'urne mortuaire surmontée de la statue de saint Jean-Baptiste. Tout cela est d'une bien pauvre ordonnance; néanmoins, en rapprochant ces éléments d'autres fragments de ce même tombeau, dispersés de différents côtés, et de quelques brèves notices données par Amati dans son Dizionario, et par Torre, un habile architecte a pu reconstituer dans un élégant dessin le mausolée Birago tel qu'il devait être autrefois. Il était isolé de toute part et comprenait un large soubassement décoré de bas-reliefs autour duquel étaient placées des statues. Sur ce premier étage s'élevait un double socle supportant l'urne funéraire entourée de quatre autres statues et surmontée de celle de la Vierge[2].

Cette conception peut paraître un peu trop théâtrale,

1. Voir Litta. *Famiglie celebri Italiane.*

2. Aucun des historiens de l'art de la sculpture en Italie n'a décrit ou donné le dessin du monument Birago. Giocondo Albertoli n'en dit rien dans son recueil de dessins: *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti,* publié à Milan en 1777, ni Ferdinando Albertoli dans son ouvrage datant de la même époque: *Porte di citta, fortazza, depositi sepolcrali.* L'architecte Arcaini a tenté cette restitution.

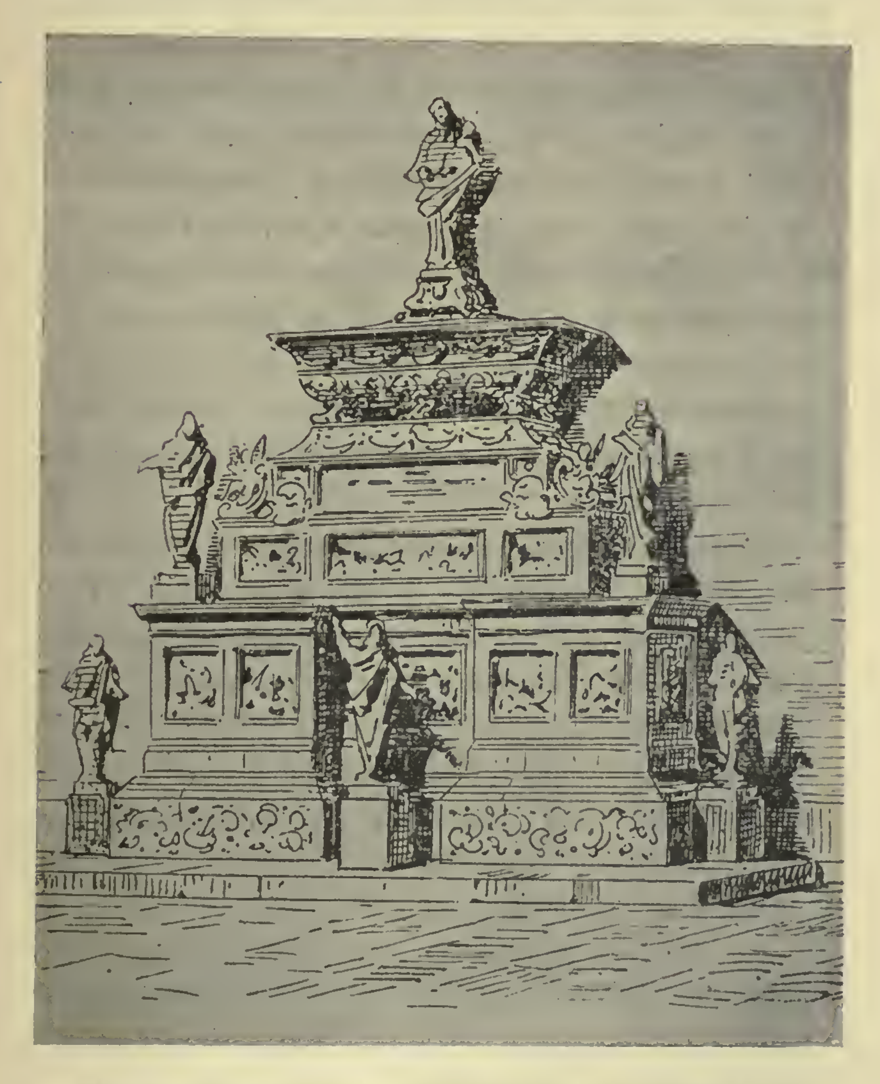


ISOLA BELLA

Chapelle du Palais.

Monument funéraire des Birago, par Antonio Busti dit Le Bambaja.

mais ce même reproche peut également s'adresser au



Monument funéraire de la famille Birago. Essai de reconstitution.

tombeau de Gaston de Foix; il ne faut pas demander

aux sculpteurs de la Renaissance milanaise des compositions architecturales bien pondérées, mais à en juger par ce qui nous reste, la partie décorative du mausolée Birago était traitée de main de maître. Rien de plus beau en ce genre que les rinceaux et les guirlandes de fleurs qui s'enlèvent en une vigoureuse saillie sur le fond de l'urne mortuaire. Les cinq bas-reliefs représentant des scènes de la Passion sont, comme toujours chez le Bambaja, délicatement fouillés mais un peu confus, tandis que les montants qui les séparent sont couverts d'arabesques d'une invention toute profane il est vrai, mais d'un style nerveux et d'une admirable fermeté.

Quant à la statuaire qui occupait une place importante dans la composition générale du mausolée, si l'on en juge par ce que l'on voit à l'Isola Bella, elle possède bien certains mérites d'exécution mais ne peut atteindre à un idéal très élevé; le Saint Jean et le Saint Gérome que nous avons sous les yeux sont lourds, leur pose est disgracieuse, leurs gestes sont maniérés et les têtes voulant exprimer trop de choses en sont réduites à grimacer. Il en est de même de la Vierge qui est à Varèse; malgré la noble draperie dont elle est recouverte, cette figure n'a rien de religieux et paraît être la copie d'une belle statue antique; le Bambino est contourné d'une façon bizare.

Antonio Busti, dans ce mausolée comme dans celui de Gaston de Foix, se montre merveilleux sculpteur.

maniant le marbre avec une rare dextérité, cherchant ses inspirations aux bonnes sources de l'antiquité, mais n'ayant pu atteindre à la grande simplicité dans la composition d'ensemble, ni à la vraie beauté dans l'art de la statuaire; son chef-d'œuvre en ce genre demeurera toujours la statue de Gaston de Foix mort et couché sur son lit de repos.

A la fin du XVIII[e] siècle, l'église de San-Francesco-Grande, où s'élevait le monument Birago, était dans un tel état de délabrement qu'il fallut se décider à la fermer, et aucune précaution n'était prise pour conserver les œuvres d'art qu'elle contenait lorsque le gouvernement de la République Cisalpine les fit disperser. La famille Birago était éteinte et personne ne se trouvait plus là pour réclamer la propriété du mausolée, mais les Borromeo qui avaient pu soustraire leurs propres tombeaux à la fureur des démolisseurs s'empressèrent de sauver celui des Birago d'une destruction complète. Ils envoyèrent à l'Isola Bella cinq des bas-reliefs, le sarcophage, les deux pilastres, les statues de Saint Jean-Baptiste et de Saint Gérome et les enfants servant d'accotoir à la pierre d'inscription; les Frères mineurs du couvent de Varèse s'adjugèrent la statue de la Vierge qui couronnait le monument et la placèrent sur l'autel de leur chapelle; d'autres fragments passèrent à la Chartreuse de Pavie et à la Bibliothèque Ambroisienne, quelques-uns sont conservés au Musée archéologique du Castello.

La chapelle du palais Borromeo à l'Isola Bella est donc un véritable musée où se trouvent réunis de remarquables spécimens de l'art de la sculpture à l'époque de la Renaissance milanaise, on peut les admirer, les comparer entre eux et tirer de cette étude de fructueux enseignements[1].

Nous nous faisons un devoir d'exprimer ici tous nos plus sincères remerciements au comte Giberto Borromeo le chef actuel de cette noble famille qui nous a facilité l'accès de la chapelle de son palais et guidé dans nos recherches.

1. Pour plus amples détaile consulter : *Diego Sant'Ambrogio* : I sarcofagi Borromeo ed il monumento dei Birago all' Isola Bella (lago Maggiore). Ulrico Hoëpli. Milano, 1897.

CHAPITRE XI

LES MINIATURISTES

Il nous reste quelques mots à dire de la peinture en miniature ou l'art de décorer les manuscrits, art très apprécié et encouragé par les Visconti et les Sforza.

La première manifestation de cet art en Milanais remonte à l'année 1382; c'est un grand Pline orné de miniatures par un moine nommé Pietro di Pavia; ce manuscrit est conservé à la Bibliothèque Ambroisienne à Milan. On peut croire que le moine dont il s'agit ici est le même Pietro di Pavia qui, en 1444, était devenu mosaïste et travaillait au dôme d'Orvieto.

Le célèbre peintre Giovanni de' Grassi, l'élève de Giotto, qui devint architecte de la cathédrale de Milan et fit partie de l'Académie des Beaux-Arts créée par le duc Jean Galeas Visconti en 1385, s'employa à peindre les initiales et les enluminures d'une copie sur parchemin du Rituel Ambroisien de Beroald, commandé par les fabriciens de la cathédrale vers 1390.

Le même duc, en souvenir de son couronnement, avait donné à la basilique de Saint-Ambroise un magnifique missel orné de miniatures exécutées par un certain Anovello da Imbonate en 1395. Parmi les pages les plus remarquables, il faut noter celles où sont représentés : le *Couronnement* et l'*Intronisation* du duc, la *Victoire de Parabiago*, le *Crucifiement*, *Le duc et sa famille agenouillés au moment de l'Élévation*, *Les mêmes personnages devant saint Ambroise assis sur le trône épiscopal*.

Leonardo de Besozzo, le peintre qui travaillait à Naples en 1426, avait enrichi un manuscrit de miniatures sur fond d'or divisées en trois rangées de sujets sur chaque page.

Et c'est là tout ce que l'on peut recueillir à l'actif des Visconti.

Le rôle des Sforza en ce genre de protection artistique est bien plus important.

1° En 1453, François Sforza fait écrire une grammaire à l'usage de ses deux enfants Galeas et Ippolyta, et la fait illustrer de nombreuses miniatures par le peintre Balbo Martorello. Les Sforza, et particulièrement Ludovic Le More, avaient garni leurs bibliothèques de beaux manuscrits enluminés ; la plupart étaient conservés au château de Pavie ou au Castello de Milan. Louis XII s'empara de tous ces livres, quelques-uns sont demeurés en France, mais un grand nombre ont été dispersés en Angleterre, en Espagne et en Allemagne après la chute de Ludovic le More.

2° L'horoscope de la naissance de Galeas Sforza offert à son père le duc François par Raffaële da Vimercato en 1461.

3° La grammaire grecque de Constantin Lascaris transcrite à l'usage de Galeas Sforza et illustrée peut-être par le peintre Francesco Concorrezzo qui travaillait à Milan vers 1466.

4° Le traité de la musique dédié au cardinal Ascanio Sforza par Florenzo. Il est orné de miniatures et se trouve à la Bibliothèque Ambroisienne.

5° Le manuel des oraisons d'Isabelle d'Aragon, veuve du duc Jean Galeas Sforza, orné de miniatures.

6° Un évangéliaire écrit et orné de miniatures pour François II Sforza, duc de Milan.

7° Les rimes inédites de Gaspar Visconti. Ce livre fut présenté par l'auteur à Beatrix d'Este, femme de Ludovic le More ; les sonnets sont écrits en lettres d'or sur parchemin rouge.

8° Les poésies de François Philelphe, exemplaire de dédicace. Dans la première lettre majuscule, Philelphe est représenté offrant son volume à François Sforza ; en haut de la page se trouve le blason ducal et au bas les armoiries de Philelphe avec sa devise accompagnée des lettres Fr. Ph. Ce manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, Fonds latin n° 8127.

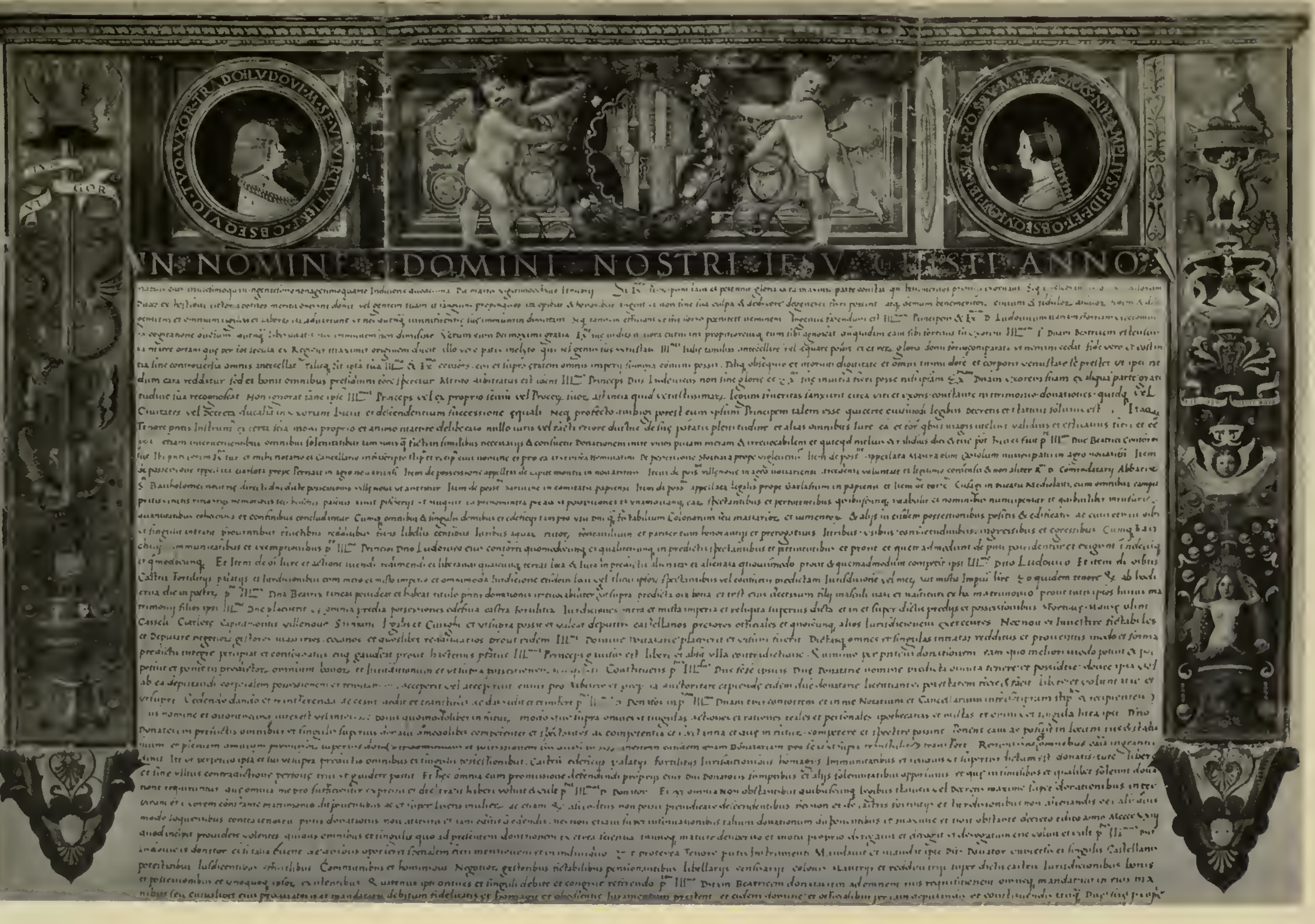
9° Les deux livres de prières faits pour Beatrix d'Este, conservés à la Bibliothèque Ambroisienne. On peut attribuer les jolies miniatures qui ornent ce livre au

peintre Girolamo da Milano, disciple de l'école de Mantegna, cité par Vasari comme étant un des plus habiles miniaturistes de cette époque.

10° La *Libretta del Jesus,* sorte de catéchisme fait à la demande de Ludovic le More pour servir à son fils Maximilien et l'initier en même temps aux éléments de la religion chrétienne et aux principes de la chevalerie. A la suite de l'alphabet, il y a les prières que l'enfant doit réciter, et chaque lettre initiale présente une peinture en rapport avec l'invocation ; de belles pages illustrent la partie du livre réservée à l'éducation chevaleresque. On pense que ces peintures, en général assez médiocres, sont dues à des artistes allemands. Ce manuscrit est conservé dans la collection Trivulce à Milan.

11° Le magnifique Pline de la Bibliothèque royale de Turin, orné de superbes miniatures, a été fait pour Ludovic le More. Deux artistes peuvent se disputer l'honneur d'avoir peint ces belles pages, Girolamo da Milano et le moine franciscain Fr. Antonio da Monza, tous deux d'une rare habileté. Cependant la composition des sujets qui, par leur ordonnance savante et leur ornementation judicieuse, révèle l'influence de Bramante et de Léonard de Vinci, les ferait plutôt attribuer à Fra Antonio.

12° Fra Luca Paciolo de Borgo-San-Sepolcro, autre miniaturiste célèbre, grand ami de Léonard, composa et dédia à Ludovic le More en 1496 un livre intitulé *De divina proportione,* orné de splendides miniatures ; il



ACTE DE DONATION
FAIT PAR LUDOVIC LE MORE, DUC DE MILAN, EN FAVEUR DE LA DUCHESSE BEATRIX D'ESTE
Miniature par Fra. Antonio da Monza.
Portraits du duc et de la duchesse.

provient des bibliothèques de Pavie ou de Milan et il est conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de Genève.

13° La collection Hamilton, en Angleterre, possède un manuscrit orné d'emblèmes et de miniatures illustrant le poème « *Li due Amanti Paolo e Daria* » offert par l'auteur Gaspar Visconti à Ludovic le More en 1495.

14° Au British Museum de Londres, on conserve l'acte de Donation fait le 28 janvier 1494 par Ludovic le More à sa femme Beatrix d'Este. Sur la première feuille, de chaque côté de l'écusson de Ludovic, supporté par des anges, deux médaillons représentent les portraits du duc et de la duchesse de Bari exécutés avec une rare perfection; le texte est entouré d'un encadrement de figurines, de fleurs, de fruits et de gemmes. L'auteur de cette belle page est Fra Antonio. Ce moine enfermé dans son couvent de Monza peignait des missels pour la basilique de Saint-Pierre. La collection de l'archiduc Charles à Vienne possédait un Pontifical fait pour Alexandre VI et orné de miniatures par Fra Antonio dans lesquelles on retrouve la même finesse, la même habileté, le même style d'ornementation que dans la décoration de l'acte de Donation de Ludovic le More.

15° Dans la collection Albertine de Vienne, on conserve une magnifique miniature faite pour Ludovic le More par Fra Antonio. Elle représente la *Descente du saint Esprit sur les apôtres* : sous un portique dont l'architecture noble et gracieuse rappelle les plus belles compositions de Bramante, la Vierge Marie entourée des douze

apôtres assiste à l'apparition du saint Esprit représenté par des langues de feu. On peut reconnaître dans cette page une inspiration indéniable de Léonard de Vinci.

16° A côté de cette belle peinture il faut en placer une autre du même maître, non moins remarquable, mais d'un genre tout différent. C'est le frontispice d'un manuscrit que possède la Bibliothèque Nationale, connu sous le nom de *La Sforziade* ou l'Histoire du grand Sforza, écrite dans le dialecte populaire milanais par Barthélemi Gambagnola de Crémone, sous le titre « *La vita e le azioni de Giacomuzzo Sforza* », et commandé par Ludovic le More en 1491[1]. Ce manuscrit, apporté en France par Louis XII, est une copie d'un premier ouvrage offert à François Sforza, ayant pour titre : *Compendio de gesti del Signore Sforza compilato in vulgare per Antonio Placentino nel anno MCCCCLVIII in Milano* ».

A la première page, au bas d'un riche encadrement d'arabesques du plus pur dessin, l'artiste a placé dans un médaillon le portrait de Ludovic le More, supporté par deux anges, entouré de l'inscription : LVDOVICVS MA. SF VICO DUX BARI DVX GUBERNA, peinture d'une remarquable finesse d'exécution.

A la cinquième page, sous un édicule dont le riche entablement de style romain est supporté par quatre colonnes de marbre, on voit François Sforza à cheval

1. Ce manuscrit était classé dans l'ancien catalogue de la Bibliothèque du roi sous le n° 9941, il porte aujourd'hui dans le nouveau catalogue du fonds italien le n° 372.

tout armé, le mortier ducal sur la tête ; une niche en forme de coquille lui sert de fond. Autour de l'archivolte de la niche il est écrit : IN MEMORIA ETERNA ERIS IVSTVS ; et sur le socle on lit cette inscription au moins flatteuse : SFORTIA ATENDOLVS ITALICORVM DVCVM CLARISSIMVS.

Ce manuscrit a une grande valeur non seulement pour la beauté de l'architecture et de l'ornementation, mais surtout parce qu'il représente François Sforza à cheval. Il est probable en effet que Fra Antonio, auquel on doit cette belle page, disciple convaincu et imitateur de Léonard, a dû reproduire ici la fameuse statue équestre du grand Sforza que Vinci avait été chargé d'exécuter et à laquelle il travaillait depuis plusieurs années. Ce serait, si telle était la réalité, et il y a tout lieu de le croire, la seule reproduction de cette célèbre statue qui soit parvenue jusqu'à nous et qui puisse nous donner une idée, au moins approximative, de ce qu'elle aurait dû être. Nous n'avons pas cru pouvoir mieux faire que de placer cette belle miniature en tête du présent ouvrage.

18° La Bibliothèque Nationale de Paris possède un autre manuscrit sur vélin, comprenant l'Histoire de François Sforza en vers par Antonius Cornachani de Plaisance, également rapporté par Louis XII et provenant de la même source[1].

La lettre majuscule de la première page, un P, ren-

1. Ce manuscrit est catalogué sous le nº 1472 du fonds italien.

ferme dans sa boucle le portrait de François Sforza ; la lettre peinte en rouge se détache sur un fond d'or et est niellée d'ornements blancs ; à côté courent des feuillages verts. Le portrait se détache sur un fond bleu, les cheveux sont gris, soigneusement bouclés, le visage glabre aux traits fortement accentués est peint de couleur naturelle, le vêtement est brun.

19° Le marquis d'Adda possédait dans sa collection à Milan l'acte de donation remis par Ludovic le More au prieur du couvent de Sainte-Marie-des-Grâces en 1490. Sur la première page, une grande lettre initiale montre le Régent remettant le manuscrit au supérieur des moines[1].

A cette liste de peintres miniaturistes, il faut ajouter Giovanni Pietro Birago qui fit un Official pour la duchesse Bonne de Savoie, le Milanais Taddeo Criselli qui peignit les livres de chœur de la Chartreuse de Pavie complétés plus tard, en 1550, par les chanoines Piero Cariano et le Père Benedetto da Cortegia.

Le marquis d'Adda, dans une savante étude publiée dans l'Archivio Storico en 1885, compte jusqu'à cinquante-sept peintres miniaturistes milanais ayant travaillé depuis le commencement du XIVe siècle jusqu'à la fin du XVIe.

1. E. Muntz. *Histoire de l'art pendant la Renaissance.* Vol. II, p. 303, reproduction de la miniature.

ORFÈVRES

Le grand luxe déployé à la cour de Jean Galeas Visconti avait déjà attiré à Milan quelques orfèvres capables de satisfaire les goûts de splendeur qui commençaient à se faire jour dans la société milanaise ; le plus célèbre d'entre eux, un certain Amadio da Milano, florissait vers 1444. Sa réputation s'était étendue au loin et, à la demande de la famille d'Este, il vint s'installer à Ferrare. Du reste, sous le triste règne de Philippe Marie Visconti, les artisans de luxe et les artistes orfèvres trouvaient bien rarement l'occasion d'exercer leur talent. Amadio fit les médailles des marquis Leonello et Borso d'Este. Sur la première Leonello est représenté en buste à droite, tête nue. Comme légende : DOMINVS LEONELLVS MARCHIO ESTENSIS et au revers : AMAD. MEDIOLAN ARTIFEX. FECIT. Sur la seconde, on voit Borso, buste à gauche, tête nue, cuirassé : DOMINVS BORSIVS MARCHIO ESTENSIS ; et au revers : AMAD MEDIOLAN ARTIFEX FECIT [1]. Le duc Hercule, successeur de Borso, avait commandé à Amadio plusieurs pièces ciselées ou joyaux pour sa femme

1. Armand. *Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*. Vol. I, p. 16.

Éléonore. Dès l'année 1472, on trouve des paiements ordonnancés en faveur d'Amadio, et celui-ci meurt en 1487, encore créditeur du trésor ducal de la somme de 110 livres, pour des chandeliers fournis à la chapelle du château. Amadio avait obtenu à Ferrare le droit de bourgeoisie.

Amadio avait cinq fils dont il fit des orfèvres, mais aucun d'eux n'atteignit la haute réputation du père.

En même temps qu'Amadio, son frère Battista travaillait dans la même boutique ou le même atelier. Quoique artiste moins habile, il n'en fut pas moins employé au service de la cour de Ferrare. On connaît de lui un sceau gravé pour les noces d'Isabelle d'Este avec le marquis François de Mantoue en 1490; deux autres sceaux pour le mariage d'Anna Sforza, nièce de Ludovic le More, avec Alfonse d'Este, fils du duc Hercule de Ferrare, en 1491. Deux autres sceaux sont gravés par le même artiste en 1493 pour don Ferrante d'Este.

Cette famille d'orfèvres ne devait pas être la seule établie à Ferrare, car on sait que Ludovic le More sollicitait, en 1483, par l'entremise de Giacomo Trotti, seigneur milanais qui lui servait souvent d'intermédiaire dans ses négociations intimes, le duc Hercule de Ferrare de lui envoyer les dessins de beaux et grands vases de crédence, et que le même Ludovic faisait encore demander au duc, en 1486, le dessin de quelque autre argenterie.

Cependant la ville de Milan était loin d'être dénuée

d'habiles orfèvres. Nous avons cité au cours de cet ouvrage l'orfèvre milanais Maffeo ou Matteo de Clivate qui exécuta le fameux service de table du duc Galeas Marie vers 1470. On sait que la grande croix d'or de la cathédrale de Monza avait été faite, en 1487, par Bartolotus de Puteo. Daniele Arzone fondait des émaux et gravait des nielles avec une grande habileté. Giovanni Ambrosio de Landriano, petite ville située entre Milan et Pavie, était un émailleur renommé. Faut-il rappeler ici l'habile Caradosso dont nous avons longuement parlé d'autre part?

De très bonne heure, la corporation des orfèvres établis à Milan avait tenu un état régulier des membres de la confrérie. Le « *Matricolo degli orefici Milanesi* » avait été commencé en 1311 ; en parcourant ce vieux registre on trouve, vers les années 1494 et 1498, les noms de Lazarino da Lonate, Jacopo de Regnes, Ambrogio da Lonate, Girolamo Sferonieri, Filippo de Cornagiis et beaucoup d'autres qui attestent le développement extraordinaire de l'orfèvrerie à Milan pendant le règne de Ludovic le More, le plus riche souverain de l'Italie.

Il est certain que le trésor ducal comportait une énorme quantité de pierreries montées ou non montées. Ce prince libéral mais vaniteux n'avait-il pas acheté le fameux diamant de Charles le Téméraire nommé « le Sancy ». Il le portait à son bonnet ducal dans les cérémonies importantes, tandis que son vêtement étincelait de perles et de pierres précieuses. Les portraits de

sa femme Beatrix d'Este nous la montrent toujours abondamment parée de magnifiques joyaux; dans celui que peignit, vers 1495, Lorenzo Costa, le plus beau de tous, conservé à la Galerie Pitti à Florence, les cheveux de Beatrix sont retenus par une ferronnière composée d'une suite d'émeraudes, entourées de diamants réunis par une chaîne d'or, tandis que sur le côté pend un magnifique bijou formé de deux grandes émeraudes montées en or émaillé et d'une merveilleuse perle placée en pendentif; une rangée de belles perles rondes orne son col et se termine sur sa poitrine par un pendentif également composé de deux émeraudes montées en or émaillé et d'une grosse perle en forme de poire. Cette mode de se parer de pierreries s'était promptement propagée parmi toutes les femmes de la haute société milanaise; les hommes rivalisaient de luxe avec les femmes en portant des chaînes et des colliers d'or et en cousant sur leurs vêtements des pierres précieuses. Le costume porté par César Borgia, lorsqu'il fit son entrée au château de Chinon en 1499, peut donner une idée de cette magnificence extravagante qui fit scandale à la cour de France. Il portait une veste de velours noir avec douze bandes d'or sur chacune desquelles se trouvait un grand rubis balais, sur sa poitrine brillait un diamant d'une grande valeur, ses manches étaient brodées de grosses perles; sur le devant de son béret il y avait une perle grosse comme un gland et tout autour une rangée d'autres perles; ses bottes en velours qui

montaient au-dessus du genou étaient retenues par des galons d'or ornés de perles.

Nous extrayons le passage suivant d'une ancienne relation de l'arrivée de Charles VIII en Italie, adressée à la duchesse de Bourbon par un témoin, il peut donner une idée de l'abondance des pierreries que portaient les femmes italiennes sur leurs vêtements. Le correspondant raconte une visite que le roi fit à la duchesse de Milan et à ses dames venues au-devant de lui jusqu'au chateau d'Annona sur la frontière du Milanais : « ..... et le lendemain après dîner ledit seigneur les alla voir là où elle était, merveilleusement gorgiaise à la mode du pays laquelle était une robe de satin vert dont le corps était chargé de diamants de perles et de rubis et autant derrière que devant, et les manches bien fort étroites toutes découpées en telle façon que la chemise paraissait, étaient ces coupes toutes attachées avec un grand ruban de soye grise pendant jusqu'à terre, et avait la gorge toute nue et à l'entour tout plein de perles bien fort grosses avec un rubis qui n'est guère moins gros que votre grand *Valloy*, et de la tête était habillée avec un bonnet de velours orné de plumes d'aigrette là où il y avait une bague de deux rubis, un diamant et une perle en façon de poire, laquelle poire est toute de la sorte de la votre, réservé qu'elle est plus grosse..... »[1].

Au reste cette accumulation de pierreries servait à

1. *Extrait de l'Histoire de Charles VIII*, par Godefroy. Paris, 1684.

Ludovic le More de moyen de trésorerie. Nous avons vu que Caradosso avait été chargé, en 1494, d'en mettre une partie en gage pour racheter des prisonniers. Lorsqu'après sa fuite devant l'armée française, le duc de Milan revint reconquérir la Lombardie, tous ses joyaux furent engagés chez les juifs pour lui permettre de payer les Suisses qui formaient son armée. On a conservé l'inventaire qui en fut dressé à cette époque, il indique le prix affecté à chacune des principales pierres précieuses; on y voit: un gros diamant appelé « le Loup » estimé 6000 ducats, un rubis 6600 ducats, un autre rubis 12000 ducats, une grosse perle 10000 ducats, etc.

Pour enchâsser toutes ces pierres et leur donner la forme que nous font connaître les joyaux de cette époque, il fallait de véritables artistes à la fois ciseleurs, graveurs et émailleurs. Léonard de Vinci les admettait à prendre part à ses leçons et il leur faisait copier des modèles dessinés par lui.

La corporation des orfèvres milanais ne fut pas dissoute par les invasions et les guerres, de fort habiles artistes en firent encore longtemps partie; ne sait-on pas qu'une affreuse jalousie de métier coûta la vie à l'orfèvre Milanais Pompeo assassiné par l'irascible Benvenuto Cellini. Mais alors les papes avaient accaparé les artistes que les princes ne pouvaient plus payer.

CONCLUSION

Si dans l'Italie entière un certain courant général provenant de l'antiquité a déterminé ce qu'on appelle la Renaissance des arts, chaque contrée, comme cela était naturel, a fait dévier ce courant au profit de ses mœurs propres, des signes distinctifs de sa race et des allures particulières de son génie. C'est là ce qui fait les différences notables que nous constatons dans les divers styles qu'a engendrés cette Renaissance.

Deux grandes voies s'ouvrirent alors devant les artistes : l'étude de l'antiquité et celle de la nature.

Les Florentins, avides des jouissances de l'esprit, excités par un désir naturel de savoir et de produire se lancent de bonne heure sur les deux chemins à la fois, ce qui les amène à un art raffiné, correct, mais idéal.

Leurs peintres et leurs sculpteurs ne conçoivent pas une œuvre d'art sans y faire concourir la beauté physique jointe à la beauté morale, c'est-à-dire à l'expression d'un noble sentiment, souffrance, extase, bonheur, ou amour ; l'antiquité les a conduits à la science, la nature à la poésie.

En architecture, on peut constater chez les Florentins la même précocité à se créer un style national.

Grâce à l'antiquité, Brunellesco et Alberti repoussent avec dédain l'ogive qui, par la puissance des influences étrangères, avait envahi l'Italie, et ces deux grands génies créent une école d'art nouveau qui sera à proprement parler l'architecture de la Renaissance.

Il n'en est pas ainsi en Milanais; aucun besoin de satisfaire un idéal quelconque ne vient secouer ces populations heureuses, riches, vivant dans un pays plantureux qui leur permet de satisfaire aisément leurs penchants relativement peu élevés. L'antiquité ne leur apporte donc rien avant que quelques artistes étrangers, Filarete ou Michelozzo, ne soient venus leur en faire connaître les lois.

Si les types que choisit la statuaire florentine sont pleins d'élégance, ceux que reproduit la sculpture milanaise sont en général lourds et vulgaires. L'étude de la nature ne montre souvent aux artistes milanais que ses imperfections, car ils ne peuvent trouver en eux-mêmes la puissance nécessaire à la création de la beauté. Ils ne savent pas découvrir la grâce, apanage des Botticelli ou des Ghirlandajo, mais ils recherchent la puissance et la majesté que le génie de leur maître a imprimées à toute l'école.

En effet, dans une ville voisine de Milan, à Padoue, tandis que Pétrarque s'efforce de ressusciter les tré-

sors de la Grèce et de Rome, Pisanello et Matteo da Pasti, ces deux célèbres médailleurs, se montrent des adeptes convaincus de l'art antique et Mantegna est celui de tous les peintres de la Renaissance qui a poussé le plus loin la connaissance de l'antiquité tout en la faisant souvent servir à affirmer sa profonde conviction religieuse. C'est aux enseignements d'un tel maître que viennent puiser les premiers artistes milanais et il en va ainsi jusqu'à l'apparition à Milan du florentin Léonard de Vinci et de Bramante d'Urbin ; avec eux, avec leur belle ardeur de prosélytisme, l'art milanais va entrer dans une phase nouvelle.

Mais ne croyez pas que l'un et l'autre vont tout changer. Pas du tout, ils apportent bien un nouvel élément à l'art milanais, mais celui-ci subsiste parce qu'il est inhérent à la nature milanaise, il se transforme, c'est certain, mais il demeure toujours lui-même avec toutes ses qualités. Léonard et Bramante n'ont fait que lui enlever ses défauts, l'affiner, apporter un peu d'idéalisme aux peintres, aux architectes plus de fermeté et de correction, sans leur enlever leur élégance et leur originalité native.

Et voyez quelle est la force de cette ambiance, de cette atmosphère particulière à cette heureuse contrée, ce sont les deux novateurs étrangers qui deviennent des artistes milanais, Bramante, en adoptant les procédés de construction employés de tout temps dans le pays, Léonard, en cherchant ses types et ses modèles parmi

ces Milanais et ces Milanaises au milieu desquels il vivait. La marque la plus profonde du passage de ces deux grands artistes à Milan s'est fait sentir chez les disciples qui leur ont succédé; si l'école milanaise de peinture a atteint un incontestable et très haut degré de gloire, c'est à Andrea Solari et à Bernardino Luini qu'elle le doit.

La période d'art qui se déroule pendant la domination des Sforza en Milanais, et qui s'étend de la seconde moitié du xv[e] siècle au premier quart du xvi[e], forme donc un cycle complet, elle naît, progresse, arrive à la perfection. Puis survient la décadence.

Nos efforts ont eu pour but d'embrasser dans un travail d'ensemble les différentes phases de cette manifestation; elle a fait naître à côté de quelques chefs-d'œuvre de nombreuses œuvres d'art en tous genres, dignes d'attirer notre admiration.

Cette magnifique éclosion et cette ascension se sont produites sous le gouvernement de tous ceux, rois ou princes, qui, à cette époque, ont porté le titre de duc de Milan, mais principalement sous celui des membres de la famille Sforza. S'ils n'ont pas directement provoqué ce grand mouvement, ils y ont pris, par leurs nombreux encouragements, une part considérable. Aussi l'histoire du développement des arts en Milanais ne peut-elle être bien comprise que si on la rattache à l'histoire politique de ce pays; c'est ce que nous avons essayé de faire en écrivant ce livre.

Nous avons été aidés dans ce travail par de nombreuses bonnes volontés; nous nous faisons un très agréable devoir d'adresser à tous ceux qui nous ont manifesté ces sentiments nos plus sincères remerciements.





Galeas Marie Sforza, duc de Milan et la duchesse Bonne de Savoie.
Médaille par Caradosso.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

SECONDE PARTIE — PARTIE ARTISTIQUE

CHAPITRE IX

CHAPITRE X

CHAPITRE XI

TABLE

DES PLANCHES ET DES GRAVURES

PREMIÈRE PARTIE — PARTIE HISTORIQUE

DEUXIÈME PARTIE — PARTIE ARTISTIQUE




Ludovic le More, duc de Milan, et la duchesse Beatrix d'Este.
Médaille par Caradosso.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

